La Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

La RTMMAM, qui est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUPAs) et la Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner, est le résultat d'une étroite collaboration entre l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine (en particulier, le « Centre des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen ») et l'Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV (en particulier, le Centre de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux »).

Pour complément d'informations, prière de consulter la page consacrée à la RTMMAM sur le site électronique de l'Université Antonine :
www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

Éditions de l'Université Antonine

Les Éditions de l'Université Antonine EUPAs
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
www.upa.edu.lb / EUPAS@upa.edu.lb

GEUTHNER

Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner
16 rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
Tél. : + 00 33 (1)46347130
Télécopie : + 00 33 (1) 42392197
http://www.geuthner.com / geuthner@geuthner.com

ISBN : 978-9953-552-41-5

ISBN : 978-2-7053-3883-1

RTMMAM 2012 - n° 6

RTMMAM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1)

Nicolas Meeùs, *Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ?*

Jean Lambert, *Le «quanto syllabique» : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen*

Nidaa Abou Mrad, *La singularité stylistique de ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)*

Nidaa Abou Mrad et Toufic Maatouk, *Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint*

Bouchra Béchéalany, *La perception des unités sémiotiques modales chez des enfants libanais de 8 à 12 ans*

Nadjib Chichoune et Fethi Salah, *Pour une sémiotique du timbre dans la caractérisation des styles algériens de la musique héritée d'Al-Andalus : proposition d'hypothèses*

Nicolas Royer-Artuso, *Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...)*

2012 – RTMMAM n° 6 : Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1)

La Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (directeur de la publication, rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique et de lecture
(par ordre alphabétique) :
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne
Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, ISM de Tunis
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne
François Picard, Université Paris-Sorbonne
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction :
Institut Supérieur de Musique
Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb / directeur.ism@upa.edu.lb

Coédition :
Les Éditions de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb / EUPAS@upa.edu.lb
&
La Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner
16 rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
Tél. : + 00 33 (1) 46347130
Télécopie : + 00 33 (1) 43297564
http://www.geuthner.com / geuthner@geuthner.com

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Le n° 1 - 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».
Le n° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».
Le n° 3 - 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».
Le n° 4 - 2010 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».
Le n° 5 - 2011 est intitulé «Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».
Le nº 6 - 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

In memoriam 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

2012 – RTMMAM n° 6 : Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1)

Éditions de
l'Université Antonine

Les Éditions de l'Université Antonine EUPAs
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
www.upa.edu.lb / EUPAS@upa.edu.lb
ISBN : 978-9953-552-41-5

GEUTHNER

Société Nouvelle Librairie Orientaliste Paul Geuthner
16 rue de la Grande Chaumière
75006 Paris
Tél. : + 00 33 (1)46347130
Télécopie : + 00 33 (1) 42392197
http://www.geuthner.com / geuthner@geuthner.com
ISBN : 978-2-7053-3883-1

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

RTMMAM n° 6 (2012)

SEMIOTIQUE ET PSYCHOCOGNITION DES MONODIES MODALES (1)

Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

In memoriam ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī
(1857-1912)

Sommaire

Éditorial 9

Articles

Nicolas Meeùs, *Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ?* 11

Jean Lambert, *Le "*quanto *syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen* 19

Nidaa Abou Mrad, *La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)* 43

Nidaa Abou Mrad et Toufic Maatouk, *Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint* 67

Bouchra Béchéalany, *La perception des unités sémiotiques modales chez des enfants libanais de 8 à 12 ans* 81

Nadjib Chichoune et Fethi Salah, *Pour une sémiotique du timbre dans la caractérisation des styles algériens de la musique héritée d'Al-Andalus : proposition d'hypothèses* 103

Nicolas Royer-Artuso, *Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...)* 113

Résumés (Abstracts) 125

Normes de soumission des articles 131

Éditorial

Ce numéro est consacré au *sujet* central des « 5es rencontres musicologiques de l'Université Antonine (juin 2012) : Sémiotique et psychocognition des monodies modales »[1]. Il comprend sept articles s'inscrivant dans cette thématique, ayant pour objet « de faire état d'approches sémiotiques et psychocognitives de la production musicale des traditions monodiques modales, les premières y repérant une énonciation non verbale articulée, susceptible d'être analysée au niveau neutre (ou immanent) en des unités dotées de significativité, les secondes étudiant cette énonciation au niveau poïétique (celui de la production) et au niveau esthésique (celui de la réception), notamment du point de vue perceptif, avec son éventuelle inscription dans une perspective éducationnelle ».

Nicolas MEEÙS ouvre ce numéro par *l'exposition* du *sujet*, en formulant les conditions théoriques de la *sémioticité* des musiques modales, notamment, en termes d'articulation de leurs énoncés en unités distinctives, ou hauteurs, et unités formulaires significatives, analytiquement et modalement pertinentes, et ce, en adaptant à ces musiques un arsenal heuristique emprunté à la linguistique structurale, tout en souhaitant échapper au modèle élémentaire du couple signifiant/signifié au profit d'une conception *tabulaire* du sens du message. Comme en contrepoint à cette sémiotique de la modalité, Jean LAMBERT propose, en guise de *contre-sujet,* une exploration de la marque cognitive *bichrone* de la métrique prosodique poétique quantitative arabe sur la trame musicale métrique et rythmique des chants traditionnels yéménites, en forgeant la notion de « *quanto* syllabique » pour décrire des configurations rythmiques se trouvant aux confins et au-delà de celles que Constantin BRAILOIU dénomme « *giusto* syllabique » et *aksak* dans son analyse du chant roumain. En recentrant l'analyse sur le paramètre mélodique, Nidaa ABOU MRAD inscrit sa modélisation du legs du chanteur-improvisateur égyptien ʿAbd al-Ḥayy ḤILMĪ (1857-l4/4/1912) dans une *réponse fuguée* qui ramène le projet de sémiotique des monodies modales vers une sémiotique modale intrasystémique, axée sur un jeu de lignes d'indicateurs de noyaux sous-jacents et se démarquant (tout en étant complémentaire) d'une sémiotique extrasystémique qui se focalise sur la trame rythmique et détermine le style musical.

Cet auteur et le Père Toufic MAATOUK *réexposent* le *sujet* initial en présentant une analyse des chants maronites du Vendredi saint, qui établit un couplage entre le procès sémiotique intrasystémique des lignes grammaticales modales des hymnes

[1] Ce colloque, placé sous le haut patronage du Ministre libanais de la Culture et organisé par l'Université Antonine, en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), et avec le soutien de l'Institut Français au Liban et de l'Agence Universitaire de la Francophonie, s'est tenu le 30 et le 31 mai 2012, en la Salle Père Louis Rohban, campus central de l'Université Antonine, Hadath-Baabda, au Liban. Le conseil scientifique en était composé (par ordre alphabétique) des professeurs Jean DURING (CNRS, France), François MADURELL (Université Paris-Sorbonne IV), Nicolas MEEÙS (Université Paris-Sorbonne IV), Jean-Jacques NATTIEZ (Université de Montréal).

syriaques et l'attitude théologique liturgique rédemptioniste et résurrectionniste de la tradition des Pères de l'Église, face à une bémolisation extrasystémique devenant le stigmate doloriste mélodique d'une litanie arabophone paraphrasant la thématique afflictive du *Stabat mater*. Quant à Bouchra BÉCHÉALANY, elle présente dans un registre perceptif et éducationnel une *réponse* à cette problématique sémiotique théorique de la signifiance du jeu articulatoire des lignes nucléaires modales, en élaborant un protocole permettant de vérifier l'efficience psychocognitive de ces unités sémiotiques modales et leur aptitude à constituer la charpente psychopédagogique d'une didactique musicale contemporaine ayant pour substrat l'énonciation modale traditionnelle.

Le texte de Nadjib CHICHOUNE et Fethi SALAH sur la sémiotique du timbre propose, en guise de *divertissement* fugué, de considérer le caractère distinctif du paramètre *timbrique*, non pas à l'échelle unitaire de l'articulation musicale, mais au plan global, en tant que résultante des marqueurs stylistiques et du jeu hétérophonique des ensembles instrumentaux, eu égard à la caractérisation sociologiquement contextualisée des styles musicaux algériens hérités d'Al-Andalus. Cette hétérophonie se trouve précisément au cœur de la *strette* finale que constitue l'article de Nicolas ROYER-ARTUSO, qui questionne les approches notionnelles musicologiques usitées de ce phénomène textural, situé aux confins de la monodie et de la polyphonie, en les confrontant à leurs traductions dans le langage des sciences cognitives et en proposant un modèle alternatif prenant en compte par-delà la diversité algorithmique des variantes formulaires *in vivo,* celle des représentations véhiculées par les musiciens.

S'inscrivant dans un usage adopté pour les numéros 4 et 5, ce numéro 6 est dédié à la mémoire de ʻAbd al-Ḥayy ḤILMĪ, à l'occasion du centenaire duquel la Fondation AMAR (pour l'archivage et la recherche sur les musiques arabes) publie une compilation anthologique de ses enregistrements, objet de l'analyse sémiotique stylistique du troisième article susmentionné.

Enfin et à l'heure où l'édition des périodiques consacrés aux sciences humaines est confrontée à des difficultés sérieuses, la rédaction de la RTMMAM prend acte avec joie de l'engagement de la Librairie Orientaliste Paul Geuthner, aux côtés de l'Université Antonine, en tant que coéditeur de cette revue.

Nidaa Abou Mrad
Rédacteur en chef

RTMMAM n° 6 (2012)

Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ?

Nicolas MEEÙS*

Étudiants en musicologie, il y a … un certain temps …, à l'Université Catholique de Louvain (aujourd'hui Leuven), en Belgique, mes condisciples et moi avions reçu la visite du grand musicologue américain Donald J. Grout, venu nous parler de l'histoire de l'opéra. J'avoue n'avoir qu'un souvenir assez vague des cours qu'il nous a faits, mais je me souviens d'une de ses réflexions plus générales : « il ne sert à rien de poser des questions sans réponse ». Cette réflexion m'a longtemps guidé dans ma pratique musicologique, où je me suis efforcé de trouver des réponses aux questions que je me posais et d'écarter les questions auxquelles je ne pouvais pas répondre. L'âge venant, néanmoins, je me suis mis à douter et à me demander si, au contraire, les questions sans réponse ne seraient pas parmi les plus intéressantes. Quoi qu'il en soit, je viens aujourd'hui poser une question, à laquelle je n'ai pas la réponse pour deux raisons : d'une part, ma relative incompétence sur le sujet et, d'autre part, la complexité de la question elle-même. Cette question est celle du titre de mon article : « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? ». Il ne s'agit en réalité que d'un avatar d'une question plus large et qui, elle aussi, demeure sans véritable réponse : « Dans quelle mesure la musique elle-même est elle redevable d'une sémiotique ? ». Ce qui compte, dans cette question, c'est la « mesure », bien entendu : que la musique soit, de près ou de loin, redevable d'une sémiotique, cela semble assez peu discutable ; mais dans quelle *mesure* l'est-elle ?

* * *

Ce qui définit la sémiotique ne laisse place à aucune hésitation : c'est la « signification ». Les choses sont claires : ou bien la musique « signifie », ou bien elle n'est

* Professeur de musicologie, Université Paris-Sorbonne.

pas redevable d'une sémiotique. Les descriptions de la musique comme « signifiant sans signifié », dont les avatars sont nombreux (« syntaxe sans sémantique », « sémiotique sans sémantique » -ou « sémantique sans sémiotique »-, « signifiant ne signifiant que lui-même », « autoréférentialité », etc.), ne sont en fin de compte que des aveux d'impuissance ou d'échec. On ne peut pas raisonnablement fonder une sémiotique musicale sur de telles bases et il vaudrait mieux alors en abandonner le projet. Il est légitime, par contre, de s'interroger sur « le sens de la signification » (Ogden, et Richards, 1923), sur le sens qu'il faut donner à ce phénomène élusif, à ce concept fuyant. La signification, en outre, et la sémiotique elle-même, sont inséparables de la question de l'articulation : une autre définition de la sémiotique, c'est qu'elle décrit des systèmes articulés, qu'un système n'est redevable d'une sémiotique, n'est une sémiotique, que dans la mesure où il est articulé.

Je commencerai par rappeler brièvement la théorie d'André Martinet, qui décrit l'économie du langage en montrant que tout énoncé verbal s'analyse « en une suite d'unités douées chacune d'une forme vocale et d'un sens » et que le nombre de ces unités est limité : « Quelques milliers d'unités […], largement combinables, nous permettent de communiquer plus de choses que ne pourraient le faire des millions de cris inarticulés différents » : c'est la première articulation du langage. Il ajoute que la forme vocale de ces unités est analysable en une succession d'unités non signifiantes, de deuxième articulation, dont il souligne l'économie plus grande encore : « Si nous devions faire correspondre à chaque unité significative minima une production vocale spécifique et inanalysable, il nous faudrait en distinguer des milliers, ce qui serait incompatible avec les latitudes articulatoires et la sensibilité auditive de l'être humain. Grâce à la seconde articulation, les langues peuvent se contenter de quelques dizaines de productions phoniques distinctes que l'on combine pour obtenir la forme vocale des unités de première articulation » (Martinet, 1991, p. 14-45). Si on en croît l'alphabet phonétique, la langue française se sert de 36 phonèmes, qui produisent quelques centaines ou quelques milliers de mots (dont le décompte est celui du nombre de mots dans nos dictionnaires). Et ces éléments permettent d'écrire ou de dire toute la littérature, toute la poésie, toute la philosophie, toutes les sciences - 36 phonèmes (dont le nombre réel est d'ailleurs en diminution) pour des discours en nombre infini.

Le rapport entre l'articulation et la signification se situe donc dans les unités de première articulation, qui constituent le *lexique* de la langue, le réservoir de ses morphèmes ou de ses lemmes. Mais si le propre d'un système sémiotique est de posséder un lexique fini (ou au moins limité), la question de savoir si la musique est une sémiotique paraît demeurer entière. Les tentatives de constituer ou de décrire des lexiques musicaux, le vocabulaire de *The Language of Music* de Deryck Cooke (1959), la théorie des « intonations » de Boleslav Yavorsky, Boris Asafiev et d'autres musicologues soviétiques (Asafiev, 1976), les topiques de Leonard Ratner (1980, 1991, 1995), Kofi Agawu (1991, 2009), Raymond Monelle (1992, 2000, 2006) ou William Caplin (2005) etc., peuvent être considérées comme des tentatives de doter la musique d'unités de première articulation, mais il paraît difficilement acceptable d'attribuer à ces lexiques un même niveau de généralité que celui des lemmes en linguistique. Il existe bien entendu des musiques narratives

ou fondées sur des affects ou des topiques, mais, même dans le cadre restreint du système tonal classique, il paraît évident que les œuvres ne fonctionnent pas toutes de cette manière. À plus forte raison, la question de savoir si une économie du même ordre est à l'œuvre dans les monodies modales demeure ouverte.

Mais l'erreur de ces tentatives a été de penser que la signification des unités de première articulation devait nécessairement prendre la forme d'une référence mondaine, exprimable en outre dans le métalangage d'une langue verbale. Greimas, qui avait pourtant mis en garde contre une conception qui définirait la signification « comme la relation entre les *signes* et les *choses* » (Greimas, 1966, p. 13), ne peut néanmoins s'empêcher de définir la sémantique comme une mise en forme du monde perçu. Mais s'il faut, comme il le prétend, assurer la « clôture », c'est-à-dire l'existence et le fonctionnement autonome de la sémiotique, la référence au monde ne peut pas être considérée comme une condition nécessaire de la signification.

Émile Benveniste a sans doute été plus lucide sur cette question. Je me permettrai de m'étendre un peu sur sa théorie de la signification, qui me semble particulièrement favorable à notre objectif. Il écrit :

> Si le phonème se définit, c'est comme constituant d'une unité plus haute, le morphème. La fonction discriminatrice du phonème a pour fondement son inclusion dans une unité particulière, qui, du fait qu'elle inclut le phonème, relève d'un niveau supérieur. […] Une unité linguistique ne sera reçue telle que si on peut l'identifier *dans* une unité plus haute.
>
> Du phonème on passe ainsi au niveau du signe […]. Pour la commodité de notre analyse, nous pouvons […] classer les signes comme une seule espèce, qui coïncidera pratiquement avec le *mot*. […] Le mot a une position fonctionnelle intermédiaire qui tient à sa nature double. D'une part il se décompose en unités phonématiques qui sont de niveau inférieur ; de l'autre il entre, à titre d'unité signifiante et avec d'autres unités signifiantes, dans une unité de niveau supérieur. […] Avec les mots, puis avec des groupes de mots, nous formons des *phrases* ; c'est la constatation empirique du niveau ultérieur, atteint dans une progression qui semble linéaire.

[Ce que Benveniste veut dire ici, c'est que les progressions du phonème au mot, puis du mot à la phrase, semblent relever d'un même processus.]

> En fait une situation toute différente va se présenter ici. […] La transition d'un niveau au suivant met en jeu des propriétés singulières et inaperçues. Du fait que les entités linguistiques sont discrètes, elles admettent deux espèces de relation : entre éléments de même niveau ou entre éléments de niveaux différents. Entre les éléments de même niveau, les relations sont *distributionnelles* ; entre éléments de niveau différent, elles sont *intégratives*. […]
>
> Quelle est finalement la fonction assimilable à cette distinction entre constituants et intégrants ? C'est une fonction d'une importance fondamentale. Nous pensons trouver ici le principe rationnel qui gouverne, dans les unités des différents niveaux, la relation de la forme et du sens. Nous pouvons donc formuler les définitions suivantes :

> La *forme* d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier entre constituants de niveau inférieur.

[C'est ce qui, en musique, nous permet de parler, par exemple, de « forme A B A ». Les trois parties, A, B et A, sont des constituants de niveau inférieur et c'est parce que l'unité musicale peut se dissocier de la sorte qu'elle est dotée d'une forme.]

> Le *sens* d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur.
>
> Forme et sens apparaissent ainsi comme des propriétés conjointes, données nécessairement et simultanément, inséparables dans le fonctionnement de la langue. Leurs rapports mutuels se dévoilent dans la structure des niveaux linguistiques, parcourus par les opérations descendantes et ascendantes de l'analyse, et grâce à la nature articulée du langage » (Benveniste, 1962-1966, p. 122-127).

À partir de ces considérations, Benveniste décrit deux modes de signifiance du langage, le mode sémiotique d'une part, le mode sémantique de l'autre :

> Le sémiotique désigne le mode de signifiance qui est propre au signe linguistique et qui le constitue comme unité. […] Toute l'étude sémiotique, au sens strict, consistera à identifier les unités, à en décrire les marques distinctives et à découvrir des critères de plus en plus fins de la distinctivité. Par là chaque signe sera appelé à affirmer toujours plus clairement sa propre signifiance au sein d'une constellation ou parmi l'ensemble des signes. Pris en lui-même, le signe est pure identité à soi, pure altérité à tout autre, base signifiante de la langue, matériau nécessaire de l'énonciation. Il existe quand il est reconnu comme signifiant par l'ensemble des membres de la communauté linguistique, et il évoque pour chacun, en gros, les mêmes associations et les mêmes oppositions.
>
> Avec le sémantique, nous entrons dans le mode spécifique de signifiance qui est engendré par le discours. Les problèmes qui se posent ici sont fonction de la langue comme productrice de messages. Or le message ne se réduit pas à une succession d'unités à identifier séparément ; ce n'est pas une addition de signes qui produit le sens (Benveniste, 1974, p. 64).

* * *

Benveniste décrit donc trois niveaux d'articulation du langage, respectivement ceux des phonèmes, des mots et des phrases. Il nous appartient maintenant d'examiner ce qu'ils deviennent dans une sémiotique musicale, en particulier dans le cas des monodies modales. Mais il faut souligner dès l'abord qu'il n'y a pas de raison que la musique se comporte de ce point de vue exactement de la même manière que le langage. Je ne m'étendrai pas ici sur les arguments pas lesquels Benveniste tente de montrer que cette articulation à trois niveaux fait du langage le seul modèle véritable de la sémiotique : il ne s'agit là que d'une manifestation de plus de cet « impérialisme linguistique » qui fait croire aux linguistes que seul le langage pouvait constituer le modèle de la sémiotique, et d'une méconnaissance des

caractéristiques d'autres sémiotiques, notamment de la musique, qui fait dire à Benveniste ceci :

> La signifiance de l'art ne renvoie jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre, bref inaptes à se fixer en une institution. La signifiance de la langue, au contraire, est la signifiance même, fondant la possibilité de tout échange et de toute communication, par là de toute culture (Benveniste, 1974, p. 59).

Écarter la musique de la possibilité de fonder une culture est pour le moins étrange. On pense à Greimas, qui décrit la littérature comme un usage « artificiel » du langage. Il va de soi qu'un système comme la modalité n'a pas à être réinventé pour chaque œuvre, qu'au contraire il assure une stabilité de fonctionnement qui l'érige en institution, identiquement reçue entre ses partenaires : il est en quelque sorte la langue commune des pièces modales.

* * *

Il nous reste, pour mesurer la sémioticité de la musique, de la musique modale en particulier, à examiner chacun des trois niveaux d'articulation décrits par Benveniste.

Considérons d'abord le niveau des phonèmes, des unités sans signification. Dans le cas de la musique occidentale, le cas paraît assez simple : depuis l'apparition de la notation musicale, d'abord littérale puis sur portée, à l'époque carolingienne, jusqu'à une période récente et encore aujourd'hui, les « phonèmes » de la musique sont les « notes », unités de hauteur dotées d'une durée. Leur organisation en « système » a fait l'objet de théories plus ou moins crédibles, celle du système pythagoricien pendant tout le Moyen Âge, puis d'une part la théorie du « système juste » à partir de Zarlino et d'autre part les théories des tempéraments à partir de Piero Aron.

En va-t-il de même dans le cas des monodies modales orientales, « arabes » ? Il semblerait que oui, puisqu'il existe ici aussi une théorie ancienne des hauteurs et de leur intonation précise, notamment du placement des « frettes » sur le *ʿūd* [la question de savoir si le *ʿūd* était vraiment monté de frettes n'est pas pertinente pour notre discussion : il suffit que les théoriciens aient décrit les choses ainsi]. Mais, au moins depuis Al-Fārābī, les théoriciens ont manifesté un malaise certain dans la comparaison des hauteurs théoriques, celles du système grec antique ou celles qu'ils décrivent, avec les hauteurs utilisées en pratique. La raison du malaise est sans doute en premier lieu que l'arithmétique médiévale fondée sur les rapports numériques ne permettait pas de calculer les intervalles « irrationnels » de l'échelle de Zalzal ; mais on peu se demander si une autre difficulté, non dite celle-là, n'a pas été d'avoir à décrire avec précision des « notes » dont la hauteur demeurait fluctuante.

Je laisse aux spécialistes de cette musique le soin de répondre à cette question. Mais je les invite à se demander si on ne fait pas trop de cas de calculs dont la précision est superfétatoire. Il n'est sans doute pas vraiment utile de calculer que le

rapport 27/22 qu'Al-Fārābī décrit comme la position de *Wusṭa Zalzal*, équivaut à 354,55 cents, alors qu'il s'agissait très probablement d'un degré fluctuant. La fluctuation des degrés pose sans doute un problème de principe concernant leur utilisation comme unités de seconde articulation ; mais ce problème n'est peut-être pas rédhibitoire.

* * *

Le second niveau d'articulation est celui que Benveniste définit comme « sémiotique », celui des signes proprement dits (signifiant + signifié), du lexique. Il concerne les unités minimales de la signification, que j'ai proposé ailleurs de décrire comme « analytiquement pertinentes », pour éviter tout malentendu avec une sémantique référentielle (Meeùs, 2002). C'est ce niveau que visent les théories du vocabulaire musical, des intonations ou des topiques, mais celles-ci, comme je l'ai indiqué plus haut, ne règlent que partiellement la question puisqu'elles n'identifient comme unités signifiantes que les unités référentielles.

La proposition de Nidaa Abou Mrad (2011) de décrire des unités « modalement pertinentes », formées d'« initiale », « teneur » et « finale », ou de regrouper ces trois événements minimaux comme les bornes de deux intervalles, « radical » et « désinence », me semble plus prometteuse. La description de ces unités comme des noyaux pris dans des chaînes de tierces, d'une manière qui s'apparente à la théorie de Josef Smits van Waesberghe (1955), devra peut-être être élargie à d'autres noyaux, en quartes par exemple.

* * *

Reste enfin le troisième niveau, celui des phrases. C'est du moins de cette manière que Benveniste l'envisage, mais nous savons qu'en musique, contrairement à ce qui se constate en linguistique, ce niveau se démultiplie et que l'organisation (et l'articulation) du discours musical entier n'est pour nous pas vraiment différente de celle de ses phrases. C'est l'une des particularités les plus intéressantes de la sémiotique musicale, en particulier par rapport à la sémiotique linguistique, que le nombre des niveaux d'analyse n'y est pas limité. La linguistique ne dispose d'aucune grammaire pour l'organisation d'unités de plus grandes dimensions que les phrases, alors que la grammaire musicale détermine des règles qui s'appliquent jusqu'aux œuvres entières. Les tentatives linguistiques de créer des grammaires du discours, le carré sémiotique de Greimas par exemple, ne parviennent généralement pas à se libérer de l'« illusion référentielle » que pourtant elles dénoncent.

En musique, Heinrich Schenker a conçu sa théorie en trois niveaux seulement, arrière-plan, plan moyen et avant-plan ; mais il ne s'agit là que d'une convention méthodologique : le plan moyen, en particulier, se décompose en un nombre indéterminé de niveaux. Il est vrai que les niveaux ne sont pas conçus ici de manière en tous points comparables à la description « intégrative » de Benveniste, mais la différence est peut-être moins nette qu'il semblerait.

La question se pose sans doute un peu différemment, dans le cas des musiques monodiques modales en principe « improvisées », c'est-à-dire au minimum élabo-

rées face à un public de connaisseurs, que dans celui de la musique occidentale écrite, jouée en règle générale dans une situation de « différance », de transmission différée. Il en résulte probablement un nombre de niveaux moins élevé dans le cas des musiques modales. Il n'en reste pas moins que, même dans ce cas, l'organisation en niveaux est multiple. Je crois, à vrai dire, que la modalité constitue essentiellement un moyen d'organiser et d'articuler le discours, et de contrôler en temps réel cette organisation et cette articulation dans le cas d'une musique produite en temps réel plutôt qu'écrite.

* * *

Voila donc quelles sont à mon sens, sommairement esquissées, les conditions d'une sémiotique des musiques monodiques modales. Je les résumerai comme ceci :

- au deuxième niveau d'articulation de Martinet, il importe de se demander dans quelle mesure les musiques modales, en particulier telles qu'elles sont pratiquées (plutôt que théorisées) peuvent être considérées fondées sur un système de phonèmes-hauteurs.

- au premier niveau d'articulation, il s'agit d'établir des critères de définition et de délimitation des unités qui ne reposent pas sur une simple signification référentielle, mais plutôt sur des critères de « pertinence analytique » ou de « pertinence modale ».

- aux niveaux ultérieurs de l'articulation, il faudra prendre conscience de la richesse de la sémiotique musicale, par la multiplication de ces niveaux que Benveniste qualifierait sans doute de « sémantiques ». Mais il faudra aussi en décrire les grammaires ; nous disposons de quelques modèles, la théorie schenkérienne par exemple (plutôt que le carré sémiotique de Greimas), mais le plus gros du travail demeure à faire.

Ce sont là des enjeux importants pour les recherches menées actuellement en termes de « sémiotique modale ». Je formule des vœux, non pas pour que nous trouvions toutes les réponses à ces questions, mais au moins pour que nous progressions sur certaines d'entre elles.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) »*, p. 53-74.

AGAWU, Kofi, 1991, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press.

AGAWU, Kofi, 2009, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford, Oxford University Press.

ASAFIEV, Boris, 1976, *Musical Form as Process* [1942], traduction et commentaire de J. R. Tull, PhD, Ohio State University.

BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 119-131.
BENVENISTE, Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard.
CAPLIN, William, 2005, « On the relation of musical *topoi* to formal function », *Eigteenth-Century Music* 2 (2005), p. 113-124.
COOKE, Deryck, 1959, *The Language of Music,* Oxford, Oxford University Press.
GREIMAS, Algirdas-Julien, 1966, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F..
MARTINET, André, 1991, *Éléments de linguistique générale*, 3e édition, Paris, Armand Colin.
MEEÙS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.
MEEÙS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis,* vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161-174.
MONELLE, Raymond, 1992, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood.
MONELLE, Raymond, 2000, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press.
MONELLE, Raymond, 2006, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press.
OGDEN, C. K., et RICHARDS, I. A., 1923, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, Brace & World.
RATNER, Leonard, 1980, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer.
RATNER, Leonard, 1991, « Topical content in Mozart's keyboard sonatas », *Early Music* 19 (1991), p. 615-619.
RATNER, Leonard, 1995, *The Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*, Stanford, Stanford Bookstore.
SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, 1955, *A Textbook of Melody: A Course in Functional Melodic Analysis,* American Institute of Musicology.

RTMMAM n° 6 (2012)

Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen

Jean LAMBERT[***]

La séparation historique des études sur la musique (musicologie) et des études sur la poésie (linguistique, poétique) a induit un hiatus épistémologique entre ces deux domaines, comme s'ils se distinguaient d'une manière naturelle et ontologique, « comme s'il y avait une poésie qui ne serait que langage, et une musique qui ne serait pas du langage », selon une expression de Jean Molino[1]. Aussi existe-t-il entre musique et poésie un vaste « no man's land » épistémologique où ces deux domaines se recoupent largement, mais où règne un grand désordre conceptuel, car les spécialistes s'y sont longtemps renvoyé la balle. Cet angle mort reste à explorer pour chaque tradition culturelle, qui définit différemment « poésie » et « musique ». A partir d'une conception sémiologique, les relations entre langage et musique avaient été décrites il y a un quart de siècle par J. Molino, comme un « feuilletage » (Molino 1975, p. 59), non pas une simple superposition de couches, mais plutôt comme un entrelacs complexe. Pour ma part, je suis tenté de donner à cette méta-

[*] Ethnomusicologue, spécialiste du Yémen, Jean Lambert est actuellement responsable du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC, UMR 7186, Université Paris Ouest Nanterre La Défense).

[**] Version française (légèrement modifiée) d'un article paru originairement en 2002 en italien, sous l'intitulé « Il 'quanto syllabico' : metrica poetica araba e ritmica bichrona nello Yemen", in Maurizio Agammennone, Francesco Giannattasio, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, p. 35-67. Ce texe est le premier fruit d'une réflexion que j'avais amorcée dès 1995 lors de mon détachement au CNRS (UMR 8574 du Musée de l'Homme, Ethnomusicologie). Je tiens à remercier ici tous ceux qui m'ont renvoyé la balle pendant toutes ces années, notamment Simha Arom, Georges Bohas, Bernard Lortat-Jacob, Jean Molino, Bruno Paoli, Catherine Taine-Sheykh et Habib Yammine, ainsi que Nidaa Abou Mrad pour sa relecture de cette version.

[1] Citation de mémoire d'une réflexion faite par J. Molino lors des Journées d'Études sur le vers chanté de Venise (janvier 1999).

phore du feuilletage une connotation géologique, celle de terrains soumis à des pressions, des soulèvements, des affaissements et des érosions diverses.

Dans le livre *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, je me suis intéressé à l'esthétique de l'union de la parole et de la musique dans la tradition classique yéménite (Lambert, 1997, ch. V et X). Cette esthétique donne un sens à la musique en greffant ce sens sur certaines structures formelles. Cependant, avec le recul, j'ai senti le besoin de réexaminer ces relations entre poésie et musique : si, au départ, j'attribuais à cette esthétique un fort contenu idéologique et imaginaire, par la suite, j'ai été amené à discerner entre musique et poésie des convergences formelles qui ne sont pas seulement imaginaires. C'est en particulier le cas de la métrique poétique, qui n'était pas du tout abordée dans *La médecine de l'âme*. Dans le présent article, je n'utiliserai pas le mot « métrique » dans son sens habituel en musicologie (où il peut être opposé à « rythme »), mais dans son sens prosodique.

Les relations entre métrique et rythmique sont une constante de la réflexion théorique des Arabes, des Turcs et des Persans sur leur musique : du IX^e^ au XIX^e^ siècle, « les théoriciens ont adopté les principes de la métrique poétique [...] » pour rendre compte de leurs cycles rythmiques. Cependant, « Très peu de théoriciens ont réussi à s'affranchir des principes de cette métrique pour proposer partiellement ou intégralement un système arithmétique se passant de la terminologie et des structures syllabiques des métriciens arabes » (Yammine, 1999, p. 1). Quelque soit la justesse de cette remarque, il faut reconnaître qu'elle n'est pas dénuée de réminiscences évolutionnistes, car elle semble établir une hiérarchie de valeurs entre un carcan métrique étouffant et une liberté rythmique qui aurait été conquise de haute lutte grâce aux signes arithmétiques[2]. En fait, les choses ne sont peut-être pas tout-à-fait aussi simples, et l'ethnomusicologie nous enseigne que la prosodie peut jouer un rôle musical productif, paradoxalement parce qu'elle est extra-musicale : « Nombre de musiques de tradition orale s'appuyant sur la scansion syllabique peuvent [...] faire l'économie de marqueurs sonores parce que le vers chanté permet [...] l'utilisation d'un marqueur mental (virtuel) qui n'a pas à être actualisé » (Bouët 1998, p. 120).

Vue sous cet angle, la dissociation épistémologique de la scansion poétique et de la rythmique musicale n'a peut-être pas eu que des effets heureux. L'intérêt pour les relations entre métrique poétique et rythmique musicale persiste dans des ouvrages récents sur la musique arabe (par exemple Hamām, 1991 ; Rajā'ī, 1999). Mais jusqu'ici, cette intuition de leur proximité n'a pas suscité un examen théorique tenant compte des acquis récents de la linguistique, de la poétique et de l'ethnomusicologie, et il y a actuellement une grande confusion entre métrique et rythmique, sur le plan terminologique[3]. Les causes de cette confusion sont-elles

[2] On retrouve la même idée chez Jean During (se faisant l'écho de musiciens iraniens) alors qu'il note par ailleurs l'importance des schémas métriques dans les parties « non mesurées » que représente la forme *avâz* (During 1995, p. 101).

[3] Les musiciens persans et arabes contemporains n'ont pas tout-à-fait la même approche : jusqu'à aujourd'hui, les Iraniens utilisent des suites de syllabes pour communiquer et enseigner leurs cycles rythmiques, mais ils font bien la différence, au moins de manière empirique, entre la dimension poétique et la dimension

purement subjectives ? Est-elle due au déclin de la pensée théorique sur la musique dans les derniers siècles de l'islam ? Ou bien, au contraire, à quelque cause objective, structurelle ? Indéniablement, il y a un donné historique et culturel incontournable : pour toute la tradition arabe, l'importance de la musique vocale reste une énigme face à l'importance de la musique instrumentale dans la musique occidentale moderne. Plus précisément encore, dans certains genres restreints, la prosodie métrique joue jusqu'à aujourd'hui un rôle rythmique, musical, effectif et direct. Il m'a donc semblé intéressant d'essayer de comprendre quel était le rôle respectif de chaque domaine dans cette sorte de feuilletage, à la manière d'un archéologue, voire celle d'un géologue (pour filer la métaphore déjà proposée). Cette situation, à ma connaissance, n'avait jamais été décrite en tant que telle (peut-être parce qu'elle semblait tellement évidente qu'elle n'était pas digne d'intérêt). L'un des enjeux est de préciser une terminologie appropriée pour décrire une conception de la prosodie et une conception du rythme qui diffèrent considérablement des nôtres. Un autre, plus ambitieux, est d'esquisser une typologie des relations entre paroles et musique.

1. Récitatif, chant syllabique bichrone et métrique arabe

La présente réflexion concerne d'assez près ce qu'il est convenu d'appeler le récitatif[4] et la cantillation. La musicologie occidentale définit le récitatif comme « un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles parlées » (Verchaly 1976). On sait que la musique occidentale a défini une grande variété de formes récitatives, et celles-ci diffèrent notamment s'il s'agit de prose ou de poésie. La cantillation est définie comme « synonyme de récitatif liturgique » (id.). Il s'agit, plus précisément, d'une lecture solennelle à composante mélodique des textes sacrés et des oraisons « style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel » (Corbin, 1961, p. 3). Notre réflexion se situe aussi en lisière du chant mesuré de style syllabique[5], entre autres tel qu'il a été décrit par l'article de Constantin Brailoiu sur la poésie chantée roumaine, « Le *giusto* syllabique » (1952).

Cependant, il existe dans la langue arabe et ses dialectes, des différences de taille avec les langues romanes, qui nous obligent à une adaptation de notions comme « récitatif », « cantillation », « *giusto* syllabique ». La prosodie métrique de la langue arabe est conçue par ses fondateurs d'une manière fondamentalement quantitative (et donc éminemment musicale). Elle est formée de syllabes ouvertes (Cv, *ḥarf mutaḥarrik,* « consonne (ou glide) voyellée ») et de syllabes fermées (CvC ou CV, *ḥarf mutaḥarrik* + *sākin* = « consonne voyellée » + « consonne non

musicale. Il n'en est pas de même des musiciens arabes qui, très influencés par l'Occident, ont délaissé ce système sur le plan de la pratique, mais semblent rester hantés par lui sur le plan théorique.

[4] L'importance de l'étude du récitatif pour remonter la généalogie de la séparation entre poésie et musique est signalée par Denise Jourdan-Hemmerdinger pour la Grèce antique (1995).

[5] Notons que l'expression « style syllabique » prend deux significations complémentaires. Elle signifie pour Constantin Brailoiu (1952, p. 117-118) que « les effets rythmiques ont pour unique principe la qualité variable de la syllabe ». Pour les médiévistes, elle signifie un type de remplissage syllabique, s'opposant au style mélismatique : « C'est celui [le style syllabique] des antiennes de l'office dont chaque syllabe du texte ne porte qu'une note » (Madrignac et Pistone, 1984, p. 88).

voyellée » ou « consonne » + « voyelle longue » (ou « glide non voyellé »[6])) qui se traduisent, en termes prosodiques, en syllabe brève et syllabe longue[7]. Selon la terminologie en usage, je qualifie cette métrique de « quantitative », par opposition à une métrique isosyllabique (où seul compte le nombre total de syllabes d'un vers) ou encore par rapport à une métrique accentuelle[8]. Aussi a-t-il paru indispensable de distinguer un niveau métrique du niveau d'analyse phonologique. On utilisera donc l'expression « unité métrique » lorsque l'on parlera de la syllabe d'un point de vue purement métrique (recommandation de G. Bohas).

Bon an mal an, on retrouve le même type de métrique quantitative dans la poésie dialectale arabe du Moyen-Orient. Dans le vaste domaine des formes chantées de cette région du monde (qui n'ont jamais été étudiées de manière comparative), la métrique poétique quantitative peut avoir sur la forme musicale chantée des influences très diverses, aussi bien dans les genres populaires que dans les genres savants. Dans beaucoup de formes de chant syllabique, la rythmique n'est pas affectée par la nature quantitative de la métrique. C'est le cas du chant tribal *zāmil* du Yémen, où les durées des syllabes longues/brèves, pourtant aisément reconnaissables sur le plan de la prosodie, sont toutes égalisées par le rythme binaire du chant (Yammine 1995, p. 311). Ici, la métrique aurait pu être purement syllabique, cela n'aurait pas changé la forme musicale. A l'inverse, dans le genre *qarrādī* du Liban et de Palestine, une forme spécifique de métrique syllabique se distingue totalement de la métrique quantitative dite « arabe », et colle à un rythme aux pulsations parfaitement régulières (Akiki, 2010, ch. III). Ici, toutes les syllabes sont fermées, elles sont donc toutes longues, et donc égales entre elles. Ce *qarrādī* est *isosyllabique* dans sa métrique poétique et *syllabique* dans son style de remplissage mélodique. Ce cas est cependant assez rare au Proche-Orient En général, le cas le plus courant est représenté par des adaptations très libres (et très diverses) de la mélodie au texte, qui tentent cependant de ne pas heurter le sentiment métrique originel, dont la perception demeure toujours assez proche.

Dans les formes que je vais présenter ici, la situation est bien différente, il n'y a aucun hiatus : si la métrique est quantitative, la rythmique se moule directement sur elle, de sorte que les deux soient presque parfaitement synchronisées entre elles. Une syllabe fermée (et donc longue) produira presque exclusivement une figure de note que l'on peut approximativement transcrire par une noire, tandis qu'une syllabe ouverte (et donc brève) produira presque exclusivement une figure de croche. Ce système poético-musical présente certaines similitudes avec ce que Curt Sachs avait qualifié, avec T. Georgiadès, de « rythme additif » (Sachs, 1953, p. 90-95), et qu'il disait trouver ses origines dans la métrique poétique grecque (Sachs, 1953, p.

[6] Exemple de syllabe ouverte (Cv) : *ba* (dans *barī'*). Exemple de syllabe fermée : (CvC) *bar* (dans *barriy)* ou (CV) *bā* (dans *bārī).*

[7] Les grammairiens arabes n'accordaient pas un statut conceptuel particulier à la « syllabe ». Mais cela n'affecte pas l'existence de syllabes de facto, qui est quasiment universelle, et indépendante du fait que la syllabe soit reconnue sur le plan théorique ou non (com. perso. J. Molino).

[8] Je laisse provisoirement de côté l'épineuse question de savoir si la métrique arabe est seulement quantitative ou si elle est aussi accentuelle (sur cette question, voir Weil, 1975, p. 693 et une tentative de réfutation dans Bohas et Paoli, 1992).

21-25, 131-132 ; Georgiades, 1973, p. 30-33 et ch. V). C. Sachs en faisait également l'hypothèse pour la civilisation arabo-musulmane.

Une autre source d'inspiration se trouve dans la réflexion qu'avait menée Constantin Brailoiu sur le « *giusto* syllabique » : selon lui, *giusto* était pris dans le sens de « mouvement régulier, uniforme, par opposition à *rubato* » ; syllabique signifiait que « les effets rythmiques ont pour unique principe la qualité variable de la syllabe » (Brailoiu 1952, p. 117-118). Mais Brailoiu ajoutait un troisième terme très important, auquel il ne fait pas allusion dans le titre de son article : du fait « qu'il n'y a rigoureusement que deux valeurs rythmiques exactement égales à la moitié ou au double l'une de l'autre » et « qu'à chacune de ces valeurs indivisibles, correspond une seule syllabe » (1952, p. 121), il qualifiait cette réalité de « bichrone », donc le même mot utilisé dans son article sur *l'aksak* (1951). Autrement dit, chez Brailoiu, le *giusto* syllabique est bichrone comme peut l'être *l'aksak,* mais selon des rapports différents : 2/1, 3/2.

Naturellement, les différences entre la poésie arabe et la poésie roumaine sont très importantes. Mais l'intérêt de la comparaison avec le *giusto* syllabique réside dans le fait de constater que le mot « bichrone » en rythmique, désigne un phénomène qui est très proche de celui que l'on appelle « quantitatif » en métrique arabe, et que « bichrone » représente tout simplement, dans le cas qui va nous occuper, sa transposition dans le domaine musical. Comme on le sait, dans ce cas, la seule différence majeure entre métrique poétique et métrique musicale, c'est que la poétique ne définit qu'une opposition binaire longue/brève, sans spécification de proportions, tandis que la musicale établit très précisément les durées (Dürr, 1981, p. 185). Mais nous verrons que même cette certitude est ébranlée par l'examen de nos matériaux yéménites... Ce qui nous amène à considérer l'existence de « bichronies » de proportions différentes, où la longue et la brève sont dans des rapports 2/1, 3/2, etc., donnant lieu aux désignations simplifiées : bichronie 2/1, bichronie 3/2 etc..

Ces quelques définitions étant posées, il devient possible d'exposer plusieurs cas de bichronie rythmique liés à ce phénomène « quantitatif » qui a toujours été considéré jusque là comme purement linguistique (la prosodie est habituellement considérée comme une branche de la phonologie). C'est ainsi que j'examinerai successivement : la bichronie dans la cantillation de la prose rimée du Coran ; quelques formes de récitatif quantitatif-syllabique (non-mesuré) au Yémen ; puis un cas liant cette forme à des cycles rythmiques *aksak*, eux aussi bichrones. Nous verrons quels enseignements il est possible de tirer de ces relations entre métrique et rythmique qui sont caractéristiques d'une tradition arabe très ancienne.

2. Prosodie quantitative et bichronie dans la cantillation du Coran

Si, sur le plan littéraire, le Coran relève du genre *saja'*, habituellement traduit par « prose rimée », il est aussi, et avant tout une prose rythmée, où l'opposition entre syllabe brève (ouverte) et syllabe longue (fermée) joue un rôle prosodique essentiel (sans pour autant que l'on puisse parler de « vers »). Or cette structure linguistique étant soigneusement respectée pour des raisons religieuses (c'est censé être la parole de Dieu), elle se traduit, aussi bien dans la simple lecture respectueuse d'une orthoépie rigoureuse, sans composante mélodique, que dans la cantillation de style

syllabique[9] ou *tartīl*, par un système musical équivalent, presque bichrone : dans toute la tradition de la cantillation du Coran (dûment théorisée dans des manuels pédagogiques), les syllabes fermées (dites *mudūd*) engendrent en majorité une durée égale à 2 (mais également à 3, 4, 5, 6) subdivisions temporelles, alors que les syllabes ouvertes (ou *ḥarakāt*) engendrent toujours une durée égale à 1 subdivision.[10]

Ce système est visible dans les exemples présentés par Kristina Nelson dans son ouvrage de référence (Nelson 1985, p. 106-107, notamment fig. 4) : chaque syllabe ouverte correspond à une croche, et les syllabes fermées correspondent pour la plupart à une noire. Les seules exceptions à cette règle sont les fins de phrase ou de verset, qui se concluent par une cadence mélismatique plus libre et de durée variable. Même dans le style vocal *tajwīd*, employé dans les soirées de *mawlid*[11], plus festives, où sont développés de longs passages mélismatiques, on retrouve dans l'ensemble l'opposition brève/longue et sa réalisation musicale dans les proportions 1/2, comme une structure sous-jacente dominante (Nelson, 1985, p. 110-132). Ainsi, l'opposition binaire longues/brèves organise bien, musicalement, toutes les formes de cantillation coranique. En français, nous n'avons pas de mot pour désigner ce style de récitatif répondant à un tel rythme sous-jacent mais, dans un premier temps, on pourrait le qualifier de « récitatif quantitatif » ou « cantillation syllabique bichrone ».

En ce qui concerne les formes chantées dans le monde arabe, du fait qu'elles sont basées sur des formes littéraires en vers, les choses se présentent de manière différente, mais néanmoins apparentées sur le plan de la bichronie.

3. Le récitatif *quanto* syllabique dans la poésie chantée au Yémen

Dans la poésie chantée du Yémen, les formes de récitatif basées sur la métrique quantitative sont assez nombreuses (mais pas majoritaires). Elles sont en général interprétées a cappella. Inversement, tous les chants a cappella ne sont pas régis musicalement par le mètre[12]. Or ce qui nous intéresse ici, c'est le cas bien circonscrit où le mètre poétique (nombre de syllabes, opposition brève/longue et existence de pieds) suffit à fournir à l'interprétation vocale l'essentiel de ses structures rythmiques. A ma connaissance, il en existe au Yémen deux représentants principaux, habituellement considérés comme « non mesurés » : le *samā'* des Banī Muġrā, dans

[9] « L'art de la *tilāwa* se base sur le *tağwīd*, c'est à dire dans une acception première du terme, une orthoépie très précisément codifiée : juste réalisation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphatisation et désemphatisation, assimilations diverses, allongements « secondaires » des voyelles longues et de certaines voyelles brèves) » (Lagrange, 2008, p. 30). Partant de cette base phonique commune, trois types ou styles de lecture du Coran sont possibles du point de vue musical : (1) lecture respectueuse de l'orthoépie sans composante mélodique, ou *tajwīd* phonologique, (2) cantillation de style syllabique (chaque syllabe comprend une seule note) ou *tartīl,* (3) cantillation de style mélismatique (des syllabes longues sont susceptibles de comprendre des formules mélismatiques) (Abou Mrad, 2009).

[10] Pour les sources des exemples, voir la liste en Annexe.

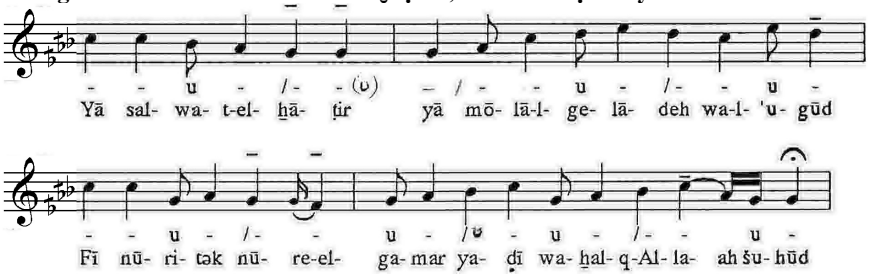
[11] Commémoration de la nativité du Prophète.

[12] Par exemple le *tawšīḥ* religieux, où la voix est dépouillée de son accompagnement instrumental, conserve son rythme musical de manière sous-jacente (Lambert, 1997, 1''-1'6), notamment avec des cycles binaires et ternaires qui sont tout-à-fait indépendants du mètre poétique.

le Ḥaḍramawt, et le *mawwāl* pratiqué en Tihama (et qui s'apparente au *mawwāl* dans d'autres régions du monde arabe).

Les Banī Muġrā (littéralement, « fils de la laisse », en référence aux chiens de chasse, d'après Serjeant, 1951, p. 15-16) sont un genre de poésie chantée du Ḥaḍramawt, associé à la chasse à l'ibex dans la région de Tarim. La voix est tantôt accompagnée d'une flûte oblique et de deux *mirwās* (petit tambour à deux peaux), le tout accompagnant la danse, tantôt au contraire seule, a cappella, sans danse, sous le nom spécifique de *samā'* « écoute ». Bien que souvent reliée au thème de la chasse, la poésie ne semble pas homogène (Serjeant, id.). Elle est en général de style *ḥomynī*, c'est-à-dire semi-dialectal (sur ce type de poésie, voir Lambert, 1997, p. 75-78). Cette forme *samā'* nous offre un bel exemple de soumission du chant à la métrique arabe.

Figure 1 : *Samā'* « Yā salwat al-ḫāṭir », Karāmah Ḥumayd



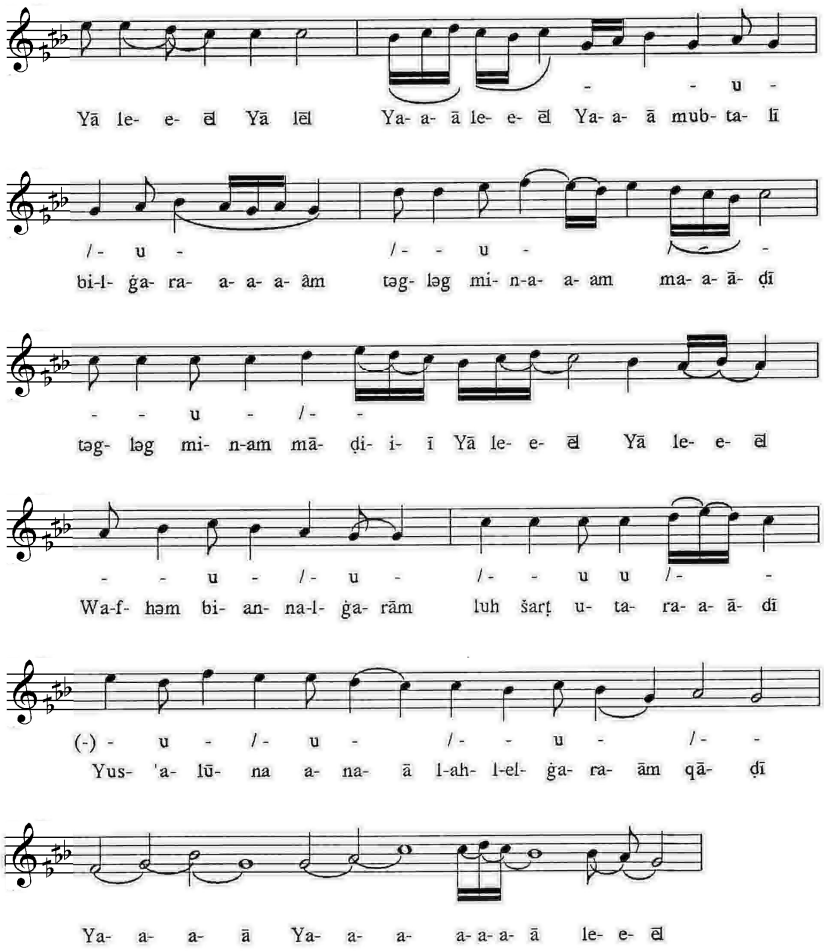
Le mètre est un *rajaz* consistant en la répétition quatre fois du pied *mus-taf-'i-lon*, soit /- - u - (similaire à *l'épitrite* grec). D'une manière générale, le rythme du chant suit étroitement la structure métrique, chaque syllabe brève correspondant à une croche et chaque syllabe longue correspondant à une noire. Cependant, dans certains cas, notamment à la fin d'une phrase musicale, la noire subit un allongement qui peut être rendu par un point d'orgue ou un trait horizontal. La mélodie introduit une sorte de césure dans le vers, toujours à peu près au même endroit, césure qui ne coïncide pas avec la limite des pieds métriques ; cette césure distingue deux phrases mélodiques inégales que j'indique par des barres verticales (à ne pas confondre avec des barres de mesure). On trouve quelques divergences entre mètre et rythme, qui ont des significations diverses (fig. 1) :

- premier vers, troisième pied, première syllabe : il y a une croche sur */mô-/* alors que cette syllabe est fermée ;
- deuxième vers, troisième pied, première syllabe : on a une noire sur */ya-/,* conformément au schéma métrique, alors que cette syllabe est brève (exception couramment acceptée par les métriciens : /u - u - au lieu de /- - u -).
- à la fin du second vers, l'allongement de l'avant-dernière syllabe longue empiète sur la dernière syllabe brève qui, au lieu de se traduire par une croche, se traduit par une double croche.

On voit donc que ces divergences sont toutes marginales. On n'est pas ici dans une logique rythmique rigoureuse, et le charme de cette forme est évidemment lié à la nature fluctuante des durées. Cela n'empêche cependant pas de reconnaître que le

mètre poétique joue un rôle direct de structuration rythmique : c'est une matrice dont on peut s'éloigner quelque peu sans craindre de la perdre de vue, et à laquelle on revient toujours. Pour sa part, la mélodie, du type modal *Ḥusaynī* est d'ambitus relativement restreint (sept notes) et se répète de vers en vers selon un style que l'on pourrait qualifier de « chantonné ».

Figure 2 : *Mawwāl* « Yā leyl, Yā mubtalī » (Tihāma), Ibrāhīm Surūrī



Pour sa part, le *mawwāl* pratiqué dans la Tihāma présente une forme de récitatif qui, tout en restant soumis au mètre poétique, est beaucoup plus ornementé (fig. 2). L'ornementation mélismatique se manifeste de deux manières distinctes :
- par des développements très libres sur les syllabes *Yâ layl* ;
- par l'allongement de certaines syllabes longues (jamais des syllabes brèves), en général la syllabe finale d'un pied métrique ou d'un vers (voir notamment lignes 2

et 3). Les répétitions de parties du vers sont l'occasion de variations (les barres verticales ne sont pas des barres de mesure ; elles ne font que délimiter grossièrement des phrases musicales. On notera cependant leur correspondance fréquente avec les limites entre pieds métriques).

Pour le reste, les durées métriques maintiennent une correspondance étroite entre syllabe brève/croche et syllabe longue/noire. Ainsi, malgré une apparence de grande liberté, le *mawwāl* conserve en partie une charpente bien structurée par le mètre poétique (ici, un mètre *basīṭ*, comme dans toute la tradition du *mawwāl* arabe). Mais cette structure n'apparaît guère à la simple écoute, d'autant plus qu'elle est « noyée » dans des parties assez longues de syllabation[13]. Le mètre joue bien ici le rôle de « marqueur mental », dont Jacques Bouët dit : « [...] moins le marqueur est sonore, moins la musique est clinquante (Bouët 1998, 120) ». Autrement dit, la qualité d'interprétation réside en grande partie dans la distance que l'interprète parvient à créer avec le modèle, mais sans jamais le perdre.

En résumé, si l'on compare ces deux genres yéménites, on peut dire qu'avec ses mélismes, le *mawwāl* est plus libre que le *samā'*, dont chaque vers se dévide quasiment sur la même mélodie. Mais au final, la métrique poétique et le rythme musical entretiennent quasiment les mêmes relations dans les deux. Ils peuvent aussi être rapprochés sur le plan esthétique : habituellement considérés comme « non mesurés », *mawwāl* et *samā'* s'opposent, chacun dans sa tradition, à des formes mesurées avec lesquelles ils alternent (la *suḥba* pour le *mawwāl* et les différentes danses de Banī Muġrā pour le *samā'*).

Les faits qui viennent d'être décrits ne sont pas particulièrement spécifiques au Yémen. Le *mawwāl* se retrouve sous des formes assez semblables en Égypte, Syrie, Liban, Irak et dans le Golfe. On retrouve également des faits similaires au *samā'* yéménite dans le *zajal* libanais *(mu'annā, 'atābā, šurūqī)*, où le mètre joue un rôle rythmique fondamental (Lambert, s.d. a). Cette importance rythmique du mètre poétique dans le chant populaire du Proche-Orient a été parfois évoquée (par exemple Shiloah, 1980, p. 531), mais sans jamais être montrée concrètement (seul Jean During, 1995, en donne un exemple persan).

Il faut signaler que, dans toutes les traditions arabes moyen-orientales, cantiller ainsi le mètre poétique est quasiment la seule manière de le matérialiser. En effet, la lecture véritablement scandée est plutôt rare : lorsqu'un poète déclame une de ses œuvres (qu'elle soit en arabe classique ou en dialecte), il est assez difficile de reconnaître le mètre à la simple audition, car c'est alors la structure grammaticale et linguistique qui domine, pour souligner le sens. La belle poésie doit faire oublier son mètre[14]. C'est dire l'importance cognitive de ces formes métriques, parce qu'elles sont la plupart du temps invisibles.

Comment qualifier cette correspondance élémentaire entre métrique poétique et rythmique musicale ? Peut-on parler de « *giusto* syllabique », comme le faisait C. Brailoiu (1952) ? Dans ce système très courant dans la poésie chantée (en Rouma-

[13] Jean During note le même paradoxe dans la musique persane pour une forme comparable : « Du point de vue musical, l'*avâz* est la forme la plus libre, mais du point de vue métrique, c'est la plus stricte » (During 1995, p. 101).

[14] Dans le même esprit, Jean During parle de « filigrane métrique » pour la musique persane (1995, 101).

nie et ailleurs), Brailoiu relève « des effets rythmiques ayant pour unique principe la qualité variable de la syllabe, d'où une fusion si intime entre les éléments du chant -son musical et parole- que le rythme prend ici sa source dans le mètre et ne s'explique que par lui » (Brailoiu 1952, p. 119). Cependant, nous ne pouvons pas concevoir les faits yéménites et arabes dans les mêmes termes que Brailoiu, qui partait de matériaux différents : la métrique poétique roumaine est syllabique et accentuelle, elle n'a d'existence comme *giusto* syllabique que lorsqu'elle est chantée[15]. Elle diffère en cela de la poésie arabe (qu'elle soit chantée ou non) qui a une métrique quantitative la prédisposant, en quelque sorte, à produire une forme musicale bichrone. Il s'agit pourtant de trouver les mots pour faire une typologie de ces relations mètre/rythme. C'est pourquoi je propose de qualifier cette forme convergente de « quantitatif-syllabique » ou, pour abréger, le néologisme « *quanto* syllabique » (sous entendu : bichrone). Du point de vue musical, le quanto-syllabique peut être considéré comme un cas particulier du *giusto* syllabique (mais pas du point de vue métrique).

Il convient maintenant d'examiner d'autres matériaux yéménites beaucoup plus curieux, du point de vue des relations entre métrique poétique et rythmique musicale. Il ne s'agit pas d'un genre profane, mais d'un genre religieux : le panégyrique du Prophète, *madḥ nabawī* ou *madīḥ*.

4. Le panégyrique du Prophète au Yémen : un chant syllabique *aksak*

Avec les panégyriques du Prophète au Yémen, le récitatif devient encore un peu plus musical, mais tout en conservant cette relation de synchronie entre mètre et rythme.

Bien qu'ayant, sur le plan fonctionnel et littéraire, des équivalents dans tout le monde arabe et islamique, le chant de louange au Prophète *madīḥ* représente sur le plan musical et esthétique une forme très spécifique, localisée dans une région bien circonscrite du Yémen, les montagnes de l'ouest des Hauts plateaux, Anis, al-'Udayn, Bura' et Raymā[16]. Dans ces régions, les *maddāḥ* animent les mariages, alors que, dans les grandes villes des Hauts Plateaux, ils mènent une vie de musiciens errants et mendiants. En général, deux ou trois musiciens, chantent à l'unisson en s'accompagnant d'un grand tambour sur cadre *tār*. Ce sont en général des hommes, mais on trouve aussi parfois des femmes (Lambert, 1997, p. 35).

La poésie est pour la plupart anonyme, composée en arabe classique, mais d'un niveau littéraire assez médiocre. Dans la majorité des poèmes du répertoire, le mètre est un *rajaz*, basé sur la répétition du pied /- - u -[17]. Dans un quart environ des pièces du répertoire, le cycle rythmique suit étroitement le mètre poétique, chaque syllabe fermée correspondant à une pulsation rythmique longue, et chaque syllabe ouverte correspondant à une pulsation brève. Il va donc falloir étudier

[15] Com. perso. Jacques Bouët.

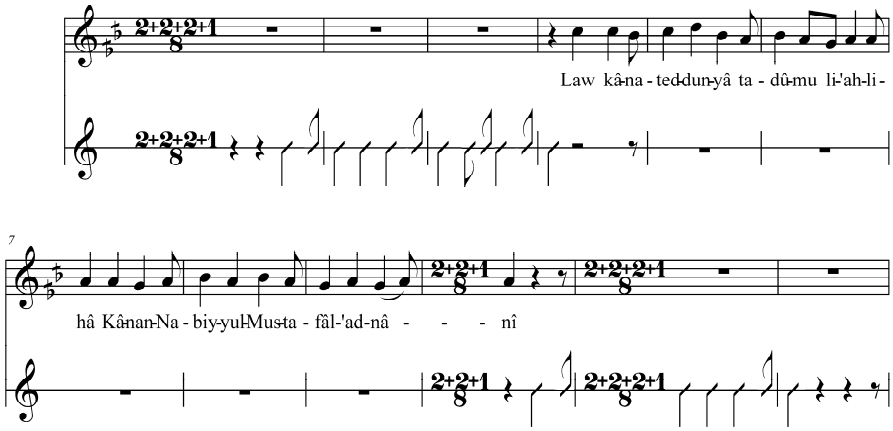
[16] Jusqu'ici, mes enquêtes se sont limitées à des *maddâh* de passage à Sanaa.

[17] A la différence de la poésie *ḥomaynī* dans les exemples précédents, ici la langue est l'arabe littéral, aussi la principale variante métrique est-elle - = u u , au lieu de - = u (principalement dans la première UM du *rajaz* (ce que Ḫalīl ibn Aḥmad avait appelé le mètre *kāmil*).

chaque pièce simultanément des deux points de vue, métrique et rythmique, comme le montre l'exemple du *maddāḥ* Yūsef de Zabīd (fig. 3) :

```
        >           >       >           >       >       >
2 2 1 2     2 2 1 2  2 2 1 2     2 2 1 2  2 2 1 2 2 2 1 2
/- - u -    /- - u - /- - u -    /- - u - /- - u - /- -  -
```

Figure 3 : Madīḥ « Law kānat a-d-dunyā » (*maddāḥ* Yūsef de Zabīd)



Là encore, on est dans un système *quanto* syllabique. La seule différence de nature avec la pièce de la transcription 2, c'est que les durées des syllabes sont désormais soulignées par un instrument de percussion, le tambour sur cadre *tār* (et donc un peu plus régulièrement) ; ou plus exactement, dans ce cas précis, elles sont imitées par le *tār*, car pendant les parties vocales, on n'entend quasiment pas l'instrument[18]. A travers ce processus, le pied métrique de *rajaz* se mue sous nos yeux en cycle rythmique. Clairement définie par quatre frappes inégales, bichrones, sur le *tār*, la structure interne de ce cycle rythmique est donc /longue + longue + longue + brève, ce qui est très similaire au schéma métrique, à ceci près que le point de départ de la période n'est pas le même (/longue + longue + brève + longue). Mis à part ce problème de début du cycle, c'est-à-dire de phase, il y a une coïncidence étroite, presque totale, entre pied métrique et cycle rythmique.

Ce cycle repose grosso modo sur une bichronie 2/1, comprenant sept subdivisions internes, mais il n'est pas possible de considérer d'emblée ces subdivisions comme des « unités de temps » régulières et isochrones. En effet, les pulsations longues ne sont pas toujours égales entre elles. Une mesure fine par sonagramme montre que les rapports entre les durées oscillent entre 3/2 et 2/1. Elles sont sensiblement différentes dans la partie instrumentale, où elles oscillent entre 2,2/1 et 1,8/1 (sur sonagramme, entre 62/25 centièmes et 53/25 centièmes de secondes) et dans la partie vocale, où elles tendent vers 3/2 (entre 1,6/1 et 1,4/1, soit entre 67/43 centièmes et 54/43 centièmes de secondes). Pourtant, le fait que ces durées longues soient parfois divisées en deux croches à peu près égales fait plutôt pencher pour un

[18] Dans d'autres pièces similaires, il est fréquent que le *tār* souligne plus clairement les syllabes.

modèle à bichronie 2/1. Pour tenir compte de ces incertitudes[19], je ne fais pas figurer un chiffrage classique en tête de la portée avec dénominateur, mais seulement le nombre de pulsations et de subdivisions.

Habituellement, l'analyse musicale traite les modules percussifs d'un point de vue purement rythmique, en termes de cycle et indépendamment des paroles qui peuvent l'accompagner. Mais ici, le fait que le rythme soit si étroitement associé à un mètre poétique ne peut pas ne pas entrer en ligne de compte. La structure du *rajaz* étant quasiment identique à celle du cycle (on peut même dire : « redondante »), chaque phase du cycle correspond à la phase d'un pied, et bien que les deux phases soient décalées d'une syllabe, ce décalage reste constant : le premier temps du cycle (>) tombe toujours sur la dernière syllabe du pied. Le principe de base est qu'il n'y a qu'une note par syllabe. Bien que la croche soit à peu près égale à la moitié d'une noire, la noire est peu divisée. Cela ne signifie pas qu'elle soit indivisible dans l'absolu, mais qu'elle ne peut l'être qu'en correspondance avec deux syllabes ouvertes : c'est le cas une fois dans la partie vocale (mesure 6, correspondant à un pied de *kāmil*, u u - u -, variante classique du *rajaz*) et une fois dans la partie instrumentale (mesure 3). Ceci se produit au même endroit dans le cycle que dans le pied, très probablement par imitation.

La pièce suivante, du même répertoire (fig. 4), montre une structuration à la fois similaire et plus complexe. Bien qu'ayant le même mètre poétique et la même allure générale, la pièce a des proportions différentes :

3 + 3 + 2 + 3
- - u -

c'est-à-dire au final, onze subdivisions, au lieu de sept :

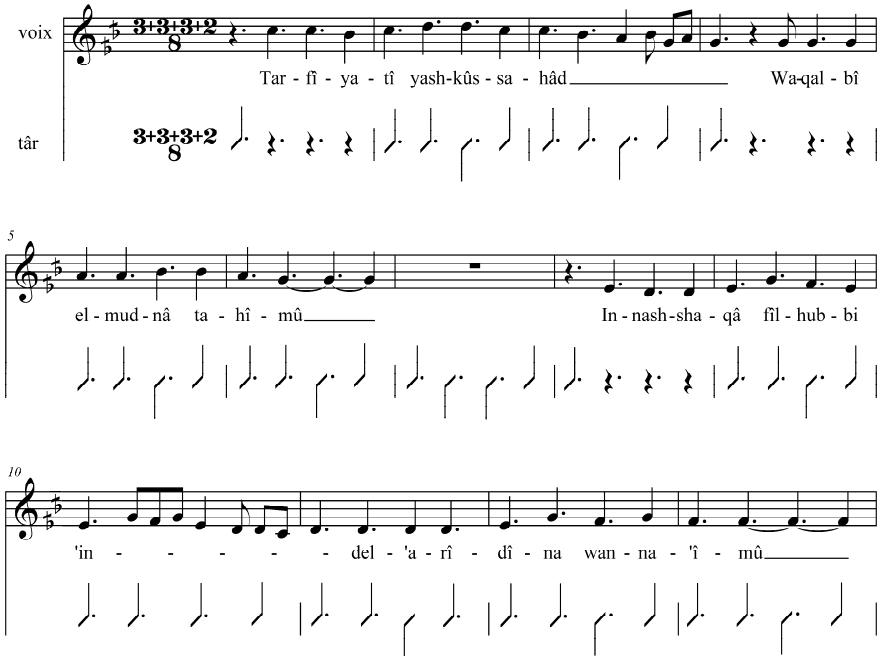
```
        >         >         >         >         >         >
  3 3 2 3   3 3 2 3           3 3 2 3   3 3 2 3   3 3 2 3   3
/ - - u - / - - u - / [mélismes] / - - u - / - - u - / - - u - / -
```

Dans la partie vocale, le cycle rythmique coïncide étroitement avec la structure du mètre *rajaz*, toujours selon la logique *quanto* syllabique, et indépendamment même des proportions internes des quatre temps bichrones. A nouveau, c'est sur la dernière syllabe du pied que tombe systématiquement le premier temps du cycle (>). Selon une mesure faite par sonagramme, la bichronie se rapproche le plus souvent de 3/2 (bien qu'il soit malaisé de faire des mesures de la partie vocale, car les percussions sont d'un volume très faible). Par ailleurs, certains temps longs sont clairement subdivisés selon une division ternaire par la voix (dans les parties mélismatiques), ce qui représente pour un cycle onze subdivisions à peu près égales. Dans les brèves parties instrumentales situées entre chaque partie chantée, le *târ* reproduit le même schéma rythmique, mais sans monnayage.

Ce cycle entre assez bien dans la description des *aksak* faite par Brailoiu (1951) : il se définit par une pulsation bichrone 3/2. Le style vocal de cette pièce est bien différent de celui de la pièce précédente : la fin de chaque hémistiche est fréquemment ornementée d'une phrase mélismatique durant tout un cycle, voire deux cycles. Cependant, la rythmique reste essentiellement boiteuse et bichrone.

[19] L'irrégularité des subdivisions internes est très courante dans les rythmes *aksak* (Brailoiu, 1951, p. 10 ; Bouët, 1998, p. 110-111 et surtout Cler, 1998).

Figure 4 : « Ṭarfiyatī yaškū », al-Baṣīr



La fin des parties instrumentales, se présentant comme un intermède entre deux couplets, fait rebondir l'analyse : un jeu très subtile de rubato au *tār* introduit l'auditeur à un schéma rythmique assez différent, aux proportions 3 + 2 + 2 + 3 + 2 , avant de revenir au premier cycle au couplet suivant, ce qui créée une impression forte de déséquilibre et de variation[20]. Cette liberté qui respecte la contrainte de base de la métrique poétique tout en lui juxtaposant des parties rubato et mélismatiques évoque irrésistiblement le *mawwāl* examiné plus haut, qui consiste finalement à mêler en une seule forme deux principes stylistiques opposés, l'un contraint par la métrique et l'autre libre et mélismatique[21].

Notre corpus tiré du répertoire *madīḥ* nous fournit de nombreux exemples de cette coïncidence quasiment totale entre le mètre poétique et ce qu'on est tenté d'appeler un « cycle *rajaz* » ou encore un « *rajaz* rythmique », aussi bien dans la bichronie 2/1 que 3/2. Par ailleurs, l'un des principaux cycles rythmiques de la musique profane de Sanaa, habituellement chiffré 11/8 par les musicologues yéménites (Ahmed, 1988, p. 159-163) ressemble de très près au cycle de la transcription 5 (même si la version profane ne présente presque jamais de récitatif *quanto* syllabique). Le schéma /longue-longue-brève-longue remplit donc une fonction qui

[20] Ce schéma rythmique est très intéressant, car il correspond à celui du pied *kāmil*, / u u - u - (dont on a vu que c'est une variante du *rajaz*), mais réalisé avec des proportions 3 : 2. Cela montre l'existence de voies de transformation musicale de certains schèmes métriques en cycles, bien au-delà du *quanto* syllabique.

[21] On pourrait dire que, sur le plan du style, cet exemple de la transcription 5 est à celui de la transcription 4, ce que le *mawwāl* de la transcription 3 était au *samā'* de la transcription 2.

dépasse largement la métrique poétique, et que l'on pourrait qualifier de « méta-rythmique ».

5. Quanto syllabique, *giusto* syllabique et *aksak* au Yémen

Il est remarquable que cette structure dite « *quanto* syllabique » englobe des faits qui auraient été habituellement analysés de deux manières différentes, d'un côté comme récitatif et *giusto* syllabique, de l'autre côté comme *aksak*. Nous voyons donc qu'ici, d'un point de vue théorique, les deux systèmes *giusto* syllabique et *aksak* semblent intersécants. Ceci pose un problème théorique ardu, car en les inventant, Constantin Brailoiu les avait bien séparés, en les décrivant dans deux articles indépendants (quasiment à la même époque : 1951 et 1952). Mais n'est-il pas possible qu'il existe entre ces deux systèmes conçus séparément, des voies de communication qui étaient ignorées jusque là ?

Tout d'abord, Brailoiu lui-même n'exclut pas par principe que le *giusto* syllabique ait des « surfaces de contact » avec d'autres systèmes rythmiques (Brailoiu 1952, 130)[22]. Une plus grande difficulté réside dans le fait que, pour Brailoiu, le *giusto* syllabique bichrone excluait toute autre proportion que 2/1, et que « l'apparition des valeurs pointées marque le début de la déchéance de notre système » (Brailoiu, 1952, p. 125). A l'inverse, dans son article sur *l'aksak*, il exclut de sa définition tout autre proportion que 3/2 (Brailoiu, 1951, p. 9)[23]. On peut se demander cependant quelle valeur doit avoir cette séparation : ontologique ou heuristique ? Ainsi, le fait que la frontière entre une forme de proportion 2/1 et une forme de proportion 3/2 soit souvent difficile à distinguer ne semble pas si rare, comme le montrent les proportions fluctuantes dans les deux exemples yéménites (transcriptions 4 et 5), mais aussi dans d'autres traditions[24]. Il nous faut donc affronter ce problème.

Ce qui unit fondamentalement les deux systèmes que Brailoiu a tenté de séparer, c'est le concept de bichronie, bien explicité dans ses deux articles. C'est lui qui permet leur recouvrement partiel, alors qu'il les avait pensés comme séparés de manière étanche. Ces interrogations font écho à un débat sur la nature de *l'aksak* (voir notamment la livraison n° 10 des *Cahiers de Musique Traditionnelle*). Ici, la reconnaissance d'une forme « méta-rythmique » bichrone conforte les tenants d'une analyse « globale » de *l'aksak*, considérant par exemple le *zeybek* anatolien ou encore le *purtate* roumain comme des « 4 temps bichrones » irréductibles à leurs subdivisions internes ; je veux parler de Jacques Bouët (1997, p. 108-110), et de Jérôme Cler (1997, p. 60). Dans cet esprit, J. Bouët ne semble pas opposé à l'idée

[22] Dans sa liste des schémas métriques utilisés dans son analyse du *giusto*, il inclut quelques pieds composés d'unités bichrones, comme le péon et le bacchius (Brailoiu, 1952, p. 121) et l'épitrite, / - u - - (id., p. 131), qui, projetés sur le plan musical, ne pourraient produire que des *aksak*. De même, dans le corpus des *colinde* roumaines, qui servit de base à Brailoiu pour élaborer sa théorie (Idem, 119), ces schémas rythmiques ne sont pas rares. Pour un schème épitrite, voir en particulier Comisel et Birlea, s.d., disque 1, face B, extrait i, ex. 14).

[23] Cette double affirmation laisse supposer que Brailoiu a délibérément écrit les deux articles de manière séparée, pour les opposer, ou au moins pour bien les distinguer.

[24] Dans une expérience d'écoute d'un rythme *aksak* transylvanien, J. Cler note que les auditeurs confondent très facilement entre /1 + 2 + 2 + 2 et /2 + 3 + 3 + 3 (Cler, 1994, p. 198-199).

de rapprocher le *giusto* syllabique (1998, p. 108-110) et *l'aksak* (p. 110-111) comme deux « systèmes rythmiques » ayant des « oscillations irrégulières » exprimant la « pulsation boiteuse » (p. 113)[25]. Adoptant une perspective opposée, Simha Arom se concentre, en revanche, sur l'analyse et la décomposition des pulsations anisochrones. Il prend ainsi en compte deux types d'étalon pour la métrique (dite musicale) : « la pulsation - dont la conception est proche de celle du *tactus* médiéval - et la valeur fondamentale, l'équivalent du *chronos protos,* le *temps premier* de la Grèce antique. […] Dans les musiques dont la périodicité *asymétrique* est irréductible à une *pulsation équidistante,* et dont le tempo est trop rapide pour permettre une division de la valeur fondamentale, c'est cette valeur qui fait office d'étalon » (Arom, 2005, p. 22). Mais, malgré cette opposition, cette approche permet une analyse convergente du *giusto* syllabique et de *l'aksak,* en les assimilant à des figures rythmiques périodiques, d'organisation métrique (musicale) irrégulière ou asymétrique, donc irréductible à une succession de pulsations isochrones, mais analysable en termes de « juxtaposition de cellules rythmiques regroupant, selon des arrangements divers, deux *et* trois valeurs fondamentales ». Cela permet à cet auteur (tout au moins en théorie) d'appliquer à ces deux systèmes rythmiques la typologie générale qu'il propose de *l'aksak* (*aksak matriciel, aksak authentique, pseudo-aksak, quasi-aksak*). Ainsi la succession bichrone syllabique 2+2+2+1 devient-elle tout simplement un *aksak* 2+2+3, qui plus est un *aksak authentique*[26]*,* selon la catégorisation proposée par cet auteur[27]. Il reste que la valeur opératoire du concept de bichronie est renforcée par la découverte de ce chaînon manquant yéménite que représente notre « quanto syllabique », dont l'existence est si bien attestée dans le *madīḥ*, comme dans le *mawwāl*.

L'un des critères essentiels de définition du *giusto* syllabique comme de *l'aksak* (hormis les analyses aromiennes) c'est l'impossibilité (tout au moins théorique) de monnayage des temps bichrones. Dans notre *quanto* syllabique yéménite, ce monnayage n'est pas a priori interdit, mais il est à l'évidence évité, que ce soit dans les figures accompagnées de percussions ou celles qui ne le sont pas (figures 2, 4 et 5). Pourquoi ? On notera d'abord que le tempo ne joue pas nécessairement un rôle dans cette question[28], puisque celui des chanteurs de *madīḥ* n'est en général pas très rapide (en particulier celui de la transcription 5 est plutôt lent : 100 à la noire pointée). En revanche, le fait que la structure poétique, syllabique, soit au principe de l'organisation rythmique, est essentiel : c'est parce que la structure poétique reste

[25] Mais il ne s'en explique pas d'une manière plus approfondie. De fait, dans l'exemple du disque roumain donné par lui (Bouët, Lortat-Jacob, Radulescu, 1992, plage 2), les syllabes chantées correspondent assez souvent à des pulsations bichrones, ce qui rapproche également *giusto* syllabique et *aksak.*

[26] Un *aksak* est dit *authentique* lorsque la somme des valeurs fondamentales est un nombre premier supérieur à 5 (Arom, 2005, p. 23).

[27] Dans un texte plus récent, Jérôme Cler attaque le modèle de *l'aksak,* tel qu'il est proposé par Simha Arom, « en tant que phénomène *structurel*, sans prendre en compte sa dimension *culturelle*, c'est-à-dire la manière dont il est conçu et perçu par ses utilisateurs » (Arom, 2007, p. 938). « Il semble bien plutôt que la dimension structurelle doive mettre en relation les rythmes entre eux, comme autant d'éléments phonologiques *(emics),* dans un système *culturel* donné, pour essayer de pointer les processus cognitifs à l'œuvre dans la production de ces rythmes, remonter de la parole à la langue pour ainsi dire : d'où l'appel à une topologie, pour échapper à l'arithmétique de la pulsation isochrone, qui ne se révèle pas suffisante pour expliquer les phénomènes observés » (Cler, 2010, p. 89-90).

[28] C'est aussi l'avis de Jacques Bouët, qui a étudié beaucoup *d'aksak* lents.

dominante qu'il n'y a pas d'intérêt à monnayer les temps bichrones. Ou alors on les monnaye seulement lorsque leur correspond une variante de la structure poétique, par exemple, dans la transcription 4 :

/mu li-'ah-li-hā correspond à la variante *kāmil* du mètre *rajaz*, à savoir :

/ u u - u -

Comme on le voit, une longue est remplacée par deux brèves (ici, la poésie en arabe littéral le permet contrairement à la poésie *ḥomaynī*). Il en est de même pour la transcription 5. Ainsi, une croche correspond toujours à une syllabe brève et une noire à une syllabe longue, et réciproquement.

En revanche, dans les parties vocales mélismatiques, assez fréquentes dans l'exemple transcrit en fig. 4 (tout comme celui transcrit en fig. 2), le monnayage des temps bichrones longs par la voix est fréquent, il fait partie de la technique d'ornementation, mais cela n'est pas contradictoire avec la structure *quanto* syllabique globale : c'est seulement un autre style qui lui est juxtaposé, ou plutôt, qui est serti en son sein, pendant la durée d'un ou de plusieurs pieds-cycles presque indépendants du reste. En d'autres termes, le modèle poétique assure le respect de la bichronie, tant du point de vue *quanto* syllabique que du point de vue *aksak*[29].

On ne peut pas éviter de s'interroger sur les relations entre mètre *rajaz* et cycle *aksak* d'un point de vue historique et ethnologique. Il semblerait que le pied de base de ce mètre poétique ait eu, à une époque de l'histoire de la musique yéménite, une influence de premier ordre sur l'engendrement de cycles *aksak* au Yémen. Mais le fait que ces phénomènes de « flottement » métrico-rythmique aient été conservés dans un genre comme le *madīḥ nabawī* n'est sans doute pas un hasard : bien que nous ignorions encore beaucoup de choses à propos de ce genre musical, nous pouvons remarquer que, parce qu'elles n'y accompagnent jamais la danse, les frappes principales du *tār* ne nécessitent ni des durées parfaitement proportionnées, ni un monnayage rigoureux. Pour respecter la pudeur de l'expression religieuse de la louange du Prophète ou les hauts faits héroïques de son gendre 'Alī, il est probable que l'interprétation instrumentale évite volontairement de donner au rythme un caractère trop sensuel ou dansant, donc, concrètement, un caractère trop régulier[30]. Cela semble plutôt favoriser un tempo lent, des *rubato*, des changements de cycles, des inversions, des ajouts ou des omissions de pulsations (sur ce dernier cas, voir transcription 4, mesure 10), au détriment de la rigueur de leurs proportions et de leur monnayage interne. La formation orchestrale joue aussi un rôle, car on observe dans le *madīḥ* que la régularité est plus grande lorsque la voix et l'instrument jouent ensemble ou lorsque deux chanteurs chantent ensemble, et elle l'est plus encore

[29] Cela ne signifie pas que ce modèle métrique ait une valeur universelle pour tous les *aksak*, ni même seulement pour tous les *aksak* yéménites : il existe au Yémen d'autres formes *d'aksak* qui ont une organisation interne différente, et qui ne présentent pas de cas de redondance pied-cycle. Ainsi, il n'est pas improbable qu'au Yémen, existent deux conceptions assez différentes de *l'aksak*, ou deux traditions ayant connu des évolutions différentes. A vrai dire, la catégorie *aksak*, inventée par Brailoiu, est ou trop large ou trop étroite pour avoir une valeur opératoire, tant l'étendue des phénomènes à décrire est vaste.

[30] Comme on le sait, l'islam classique (notamment Gazālī, Ibn Qayyim al-Jawziyya) rejettent, pour le Coran puis, par extension, pour les chants religieux, les formules rythmiques de la musique profane, « que l'on obtient uniquement par les moyens de l'artifice, du savoir-faire et de la répétition » (Ibn Qayyim al-Jawziyya, 1970, I, p. 137-138), car elles introduisent une régularité qui amenuise la puissance expressive du verbe divin (voir aussi Lambert, 1997, p. 168-169).

lorsque c'est un chœur qui reprend un refrain ; les pièces jouées par un individu sont plus irrégulières, sans que cela puisse être attribué à la faiblesse de tel ou tel individu. Ajoutons enfin que ces pièces *aksak* (pas toutes *quanto* syllabiques) alternent habituellement avec des pièces de rythmes binaires (ou plus rarement ternaires), de facture beaucoup plus banale.

Ces relations privilégiées entre pied de mètre *rajaz* et cycle bichrone se présentent donc comme le résultat d'une évolution commune. On peut faire l'hypothèse que la composition des chants ainsi formés s'est faite par mise en musique progressive de poèmes religieux qui, au départ, étaient chantonnés selon un mode de récitatif similaire à celui des *samā'* et *mawāl* profanes (examinés plus haut), dans une perspective rituelle et sans grande ambition artistique. Il est cependant étonnant -et passionnant- que certaines de ces pièces soient devenues des petits chefs-d'œuvre d'ornementation mélismatique, malgré ce rôle contraignant du mètre, ou peut-être à cause de lui. Autre paradoxe : bien qu'il soit situé à l'opposé de la musique de danse, ce genre est un conservatoire du rythme, préservant des formes syncopées rares et subtiles. Bizarrement, les contraintes religieuses et techniques propres au *madīḥ* semblent avoir ménagé un espace de liberté pour l'invention rythmique.

En tout état de cause, les origines de la métrique quantitative « arabe » sont très lointaines, et remontent peut-être jusqu'à la Grèce antique (mais par quels intermédiaires ?). Au cours d'une si longue histoire, les convergences intermittentes ou permanentes, partielles ou totales, entre pieds métriques et cycles, entre pratique et théorie, ont dû être fréquentes. Elles doivent être mises en perspective avec l'évolution de la conception du rythme chez les grands théoriciens arabes.

6. Métrique bichrone et théorie arabe du rythme

Dès le début de son analyse du rythme, dans son chapitre intitulé « De la prononciation du rythme avec la langue » (« Fī muḥākāt al-'īqā' bi-l-lisān »), Avicenne (Ibn Sīnā) cite[31] comme premier exemple la formule syllabique suivante :

Tan Tan Ta- nan ,
o . o . o o .

ce qu'il commente ainsi :

« Lorsque tu prononces (cette phrase), tu articules *(taqṭī')* nécessairement sept lettres-consonnes *(ḥurūf,)*, mais si tu veux l'exprimer par un rythme simple *(sāḏij)*, tu battras seulement quatre frappes *(naqarāt) »* (Ibn Sînâ, 1956, p. 93 ; Erlanger, 1935, p. 180).

Déjà à cette époque, on avait conscience que certaines structures rythmiques bichrones[32] relevaient d'une double logique, et surtout qu'elles étaient passibles de deux modes d'analyse différents. Néanmoins, il ressort du vocabulaire employé par l'auteur (quatre « frappes », un « rythme simple ») que, pour lui, le rythme est

[31] Dans ce type de transcription pratiqué par Avicenne, un rond représente à la fois une frappe et un temps, tandis que le point représente un temps sans frappe.

[32] Les théoriciens de l'époque ne connaissent pas le terme *d'aksak* ni celui de « boiteux », mais tous les exemples qu'ils présentent concernant cette discussion ont un nombre de subdivisions impair, ce qui nous fournit une indication supplémentaire. Ainsi donc, il est très probable que les cycles *aksak* existaient dans la musique arabe avant la lettre, et avant toute influence turque.

mieux défini par ses pulsations bichrones que par ses subdivisions internes (ses « lettres-consonnes »). Il est intéressant de constater avec quels outils Avicenne exprime cette dualité : il dit « lettres-consonnes » et « frappes » parce qu'il pense à la théorie arabe, qui n'accorde pas à la syllabe un statut particulier. Cependant, il est intéressant de noter que l'utilisation de formules basées sur les vocables tan/tanan remplit tout-à-fait l'office de syllabation, et que ces syllabes sont parfaitement équivalentes aux « frappes ». Simultanément, le monnayage interne éventuel des « frappes » inégales n'est pas ignoré, et c'est précisément le statut du concept de « lettre-consonne », unique à l'arabe et aux langues sémitiques, qui permet de le désigner.

Quelques pages plus loin, Avicenne utilise ce même schéma rythmique (parmi d'autres), là aussi pour énoncer les bases de son système et de ses variations, et cette fois sous la forme des schèmes de pied métrique, *taf'īla,* en usage chez les métriciens arabes, soit, pour le rythme cité, /mus-taf-'i-lun (Ibn Sīnā, 1956, p. 95 ; Erlanger, 1935, p. 183), pied principal du mètre *rajaz* : / - - u - . Ainsi, il est intéressant de noter le rôle heuristique qu'Avicenne accorde ici au langage métrique dans l'analyse d'un cycle bichrone, et en particulier en relation avec le pied de base du *rajaz*.

En bref, dans la tradition arabe, dès le XI^e^ siècle, on définit un cycle bichrone de préférence par ses pulsations « simples », ce qui nous renvoie à la discussion exposée plus haut sur la nature bichrone de *l'aksak*. Pour sa part, al-Farābī, au X^e^ siècle, tout en s'éloignant de la conception métrique d'Avicenne, maintient une approche globale des cycles bichrones, notamment à travers le concept de *juz'*, « partie », « cellule » (Sawa, 1989, p. 49), qui correspond tout-à-fait à notre « pulsation bichrone » avant la lettre[33] . En revanche, les auteurs postérieurs vont souvent s'éloigner de ce point de vue, et s'orienter vers une conception isochrone du rythme, notamment Ibn Zayla' (Yammine, 1999, p. 6). Les deux conceptions ont donc existé.

Pour leur part, les théoriciens arabes modernes ont analysé les cycles qu'ils appellent eux-mêmes *'a'arj,* ou *aksak*, à la suite des Turcs (par exemple le *dawr hindī*), en les réduisant à leurs temps premiers ou subdivisions temporelles isochrones, et c'est pourquoi ces cycles sont couramment chiffrés selon cette logique, par les praticiens comme par les théoriciens (c'est-à-dire à 5, 7, 9, 10 et 11 temps). Il est difficile de savoir dans quelle mesure cela est le résultat de l'influence de la théorie occidentale (dans ce qu'elle a de moins imaginatif) sur la théorie arabe moderne, ou le résultat d'évolutions internes plus anciennes, mais non moins destructrices (ce qui mériterait une recherche spécifique). Ce qui est certain, c'est que la théorie moderne de Brailoiu aurait sans doute été acceptée par Avicenne, mais pas par des théoriciens arabes plus récents...

Définir les cycles *aksak* comme cycles bichrones irréductibles (Brailoiu, Bouët) ou comme rythmes asymétriques réductibles à des temps isochrones (Arom) n'est pas qu'une question d'objectivité scientifique, c'est aussi une question de goût, et un choix, qui dépend de certains a priori mentaux. N'est-ce pas l'une des raisons

[33] Voir mon article à paraître b.

pour lesquelles les cycles impairs (à 5, 7 et 11 temps) de la musique arabe « classique » manquent beaucoup de la fraîcheur des *aksak* tels que l'on en retrouve au Yémen ou ailleurs, au Moyen Orient et au Maghreb dans les musiques dites « populaires » ? Ainsi, le fait de ramener les cycles *aksak* d'une conception dominée par la métrique poétique à une conception purement arithmétique, cette « tyrannie du métronome » (J. Bouët), a eu des effets pervers sur la pratique, et n'est sans doute pas étrangère à l'académisme ambiant : en se débarrassant des schémas métriques anciens, on a évacué des procédés de variation rythmique aux possibilités créatives infinies. La raison graphique des théoriciens est aussi passée par là pour domestiquer la pensée sauvage (musicale)[34]…

Conclusion

Pour tenter de dépasser la séparation méthodologique entre poésie et musique, nous nous étions imposés d'aborder une série de formes vocales hybrides de type récitatif, sous le double point de vue linguistique et musical, métrique et rythmique. Nous avions délibérément choisi un corpus où métrique poétique et rythmique musicale sont synchrones et quasiment identiques, ce que nous avons baptisé « *quanto* syllabique bichrone ». Ce parcours nous a mené de la cantillation *tartīl* du Coran, *quanto* syllabique bichrone mais non cyclique, aux formes de chant a cappella *samā'* et *mawāl*. Puis nous avons abordé ce phénomène dans le *madīḥ*, où le mètre poétique est ponctué par le *tār* d'une manière véritablement cyclique (et *aksak*), et selon des proportions variables.

L'examen comparé de ces diverses formes nous a révélé un continuum réel, celui de la bichronie, qui comporte des formes intermédiaires allant de la prosodie quantitative à la rythmique *aksak*. La bichronie concerne l'ensemble des faits réunis ici, y compris la cantillation du Coran, bien que ce dernier ne soit pas de la « poésie » (au sens arabe, où il n'est pas composé en vers réguliers et dotés de pieds). À l'autre extrémité de ce continuum, se trouve une forme rythmique *aksak* à quatre pulsations bichrones : parce que les percussions sur le *tār* soulignent de manière redondante les quatre syllabes du pied métrique de *rajaz*, celui-ci se transforme ipso facto en cycle *aksak*. Ainsi apparaît une parenté qui était demeurée inaperçue jusque là, entre certains faits « poétiques » et certains faits « musicaux ».

Cependant, cette continuité se réfracte à travers un « feuilletage » complexe, de nature quasiment géologique (en somme, une « stratification »). Tout d'abord, les quantités qui se trouvent du côté de la « poésie » s'opposent d'une manière binaire sans que leurs proportions exactes ne soient définies, alors que du côté de la « musique », ces propositions sont précisées, ou plus exactement, elles tendent à l'être. Par ailleurs, du récitatif « quantitatif » à *l'aksak* yéménite, il y a des ruptures, puisque l'on passe d'une musique vocale à une musique instrumentale, d'un chant solo à un chant collectif. Le contexte social joue aussi un rôle dans ce feuilletage : la cantillation du Coran n'entretient pas les mêmes relations texte/musique dans le contexte festif et dans le contexte rituel (et didactique) ; les fonctions du *madīḥ*, battu au *tār*, diffèrent totalement de celles du *samā'* et du *mawwāl* profanes. Mais

[34] La question du tempo est également déterminante à cet égard (Cler, 1997).

entre ces différentes « couches », il y a aussi des voies de passage : les vers de *samā'* et de *mawwāl* chantés a cappella ne produisent pas un cycle régulier ; ils sont parsemés de pauses et de déformations ; de même, pour compenser la monotonie du cycle dans le *madīḥ*, le *tār* recourt au rubato et à la polymétrie.

Ce continuum n'est-il qu'une convergence accidentelle de formes, a posteriori ? Ou bien retrace-t-il des évolutions historiques dont nous ne savions rien jusque là ? Nous ne pouvons pas répondre à cette question dans le cadre restreint du présent article. Cependant, la référence à Avicenne montre l'ancienneté de cette convergence dans la musique arabe. Peut-être les intuitions de T. Georgiades et C. Sachs sur les origines métriques poétiques du rythme dans la Grèce ancienne mériteraient d'être réexaminées au vu de ces éléments nouveaux, et ce d'autant plus que Curts Sachs les avait également discernées dans la civilisation arabo-musulmane. Certes, on peut mesurer à sa valeur heuristique combien l'invention par Brailoiu du concept de « bichronie » fut un progrès par rapport à celui de « rythme additif » (chez Sachs), mais simultanément, cela n'empêche pas de réévaluer ce problème selon une approche historique ou génétique, qui était aussi celle de Sachs. Dans quelle mesure cette structure bichrone, profondément ancrée dans la langue arabe, a-t-elle été systématisée par les savants de l'époque classique, comme al-Ḫalīl ibn Aḥmad al-Farāhīdī (X^e siècle) ? Ou bien au contraire, dans quelle mesure existait-elle de manière « naturelle » dans les structures poétiques et linguistiques avant l'islam ? Ou bien ne venait-elle pas d'ailleurs ? Ce sont autant de questions passionnantes auxquelles il est difficile de répondre pour l'instant, mais qui concernent tout autant les ethnomusicologues que les linguistes[35].

A minima, on peut émettre l'hypothèse que, dans la culture arabe où le concept de syllabe n'existe pas, l'insistance sur l'opposition des durées a pu remplir une fonction cognitive cruciale consistant à désigner le phénomène syllabique de manière indirecte, par des périphrases[36]. Mais on remarquera qu'il le faisait pour des raisons morales... Ces structures sont culturelles, elles sont propres au chant arabe du Moyen-Orient, et elles existent aussi dans la musique persane (parce que la langue persane a subi très fortement l'influence normative de l'arabe), sans doute très peu ailleurs. Les fonctions cognitives de la métrique ne se cantonnent pas à la technique, elles nous ramènent à l'esthétique, et par là, au social et à l'histoire.

Tout en se distinguant de ses correspondants phonologiques (les syllabes fermées/ouvertes), la métrique dite « arabe » est à l'évidence bien plus qu'une technique de mesure du vers : elle entretient un rapport intime avec la voix chantée, lui fournit des structures rythmiques par l'alternance des brèves et des longues, et se nourrit à son tour de la matière musicale. En fonction de cette forme hybride qui fait coïncider un pied métrique et un cycle (transcriptions 4 et 5), notre conception de certains mètres évolue : du point de vue musical, le *kāmil* (u u - u -) n'apparaît plus que comme une variante classique, et donc tardive, du *rajaz* (- - u -) (transcription 4), et non pas un mètre à part entière. Autrement dit, le sixième cercle théo-

[35] Comme le font remarquer Bohas et Paoli (1997, 168).

[36] Comme par exemple lorsque Ġazālī se plaignait que, dans la poésie chantée, « on allonge ce qui est court et l'on écourte ce qui est long » (1967, p. 382)"

rique des mètres d'al-Ḫalīl[37], exclusivement consacré à cette forme et à ses semblables, n'est-il pas superflu du point de vue strictement métrique ? Ḫalīl, déjà lui aussi, confondait allégrement ces deux niveaux que nous appelons aujourd'hui « métrique » et « rythmique », « poétique » et « musical ». En tout état de causes, cette relativisation du *kāmil* et du cercle 6 montre toute l'importance cognitive du schéma métrique *rajaz,* qui était déjà un mètre de la poésie populaire avant l'islam, donc bien avant la codification classique (Heinrichs, 1995).

Par ailleurs, la dynamique du cycle semble se concentrer sur la dernière syllabe du pied. Est-ce parce que celle-ci est précédée (dans le mètre *rajaz*) d'une syllabe brève (jouant le rôle d'une sorte d'anacrouse) ? Ou simplement parce que c'est la dernière ? Répondre à ces questions pourrait contribuer aux débats des métriciens sur l'existence d'un accent dans le mètre arabe (voir Weil, 1975, p. 693 ; Bohas et Paoli, 1992). Cela ne serait peut-être pas impossible en élargissant cette analyse à d'autres mètres apparentés et chantés de manière comparable (quanto syllabique), comme le *hazaj* (/u - - -) ou le *ramal* (/- u - -)[38].

Au total, le *quanto* syllabique bichrone est une sorte de pierre de Rosette qui permet de traduire entre eux des faits « poétiques » et des faits « musicaux » souvent très anciens. Mais sur chacun de ces deux plans, sa nature n'est pas traitée de la même façon : dans la déclamation, le mètre est rarement réalisé sur le plan sonore (c'est-à-dire scandé), c'est un marqueur mental qui est la plupart du temps invisible. En revanche, dans le style du chant « non-mesuré », ce n'est plus en tant que prosodie que le mètre se laisse voir, mais en tant que structure musicale (mais toujours en filigrane). De ce jeu sur différents plans dépend en partie la subtilité de l'interprétation. Ceci explique que le mètre devienne enfin audible et observable à l'analyse. La présente étude fournit ainsi une méthode empirique pour « présentifier » la matière physique de ces structures métriques...

Toutes ces découvertes suscitent de nouveaux questionnements. Une métrique accentuelle serait-elle moins « musicale » qu'une métrique quantitative ? Où se terminent la métrique et la « poésie », où commencent le rythme et la « musique » ? Voici de nouvelles certitudes qui tombent, tant du point de vue arabe que du point de vue occidental. Ce qui apparaît au-delà des décombres de ces concepts inadéquats, c'est toute une palette d'états intermédiaires dessinant des styles locaux diversifiés. Gageons que cette approche double du vers chanté permettra d'éclairer dans l'avenir d'autres angles morts de ces deux disciplines jumelles que sont l'« art des sons » et l'« art des mots ».

[37] Qui sont au nombre canonique de six (Weil, 1975, p. 690).

[38] À la différence de l'analyse comparée du *basīṭ*, transcription 3, qui ne suffirait pas à apporter des réponses, car ce mètre n'est pas aussi régulier que le *rajaz*. Dans cette recherche, il ne faudrait pas exclure de recourir à d'autres langues, puisque l'on trouve par exemple un intéressant *quanto* syllabique-*aksak* sur le mètre *ramal*, chanté en langue persane (During, 1995, p. 102).

Bibliographie

'ABDUH GHÂNIM, Mohammad, 1980, *Ši'r al-ġinā' al-ṣan'ānī* (La poésie du chant de Sanaa), Beyrūt, Dār al-'Awda [2e éd.].

ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.

AHMED, Jābir 'Alī, 1988, *« Ḥāḍir wa-mustaqbal al-ġinā' fī-l-Yaman »* (Présent et futur de la musique au Yémen), *Dirāsāt yamaniyya* [San'ā'] n° 33, p. 109-166.

AKIKI, Marcel, 1985, *Chant populaire traditionnel libanais (mariage, chants qarrādī),* thèse de troisième cycle, Université de Paris IV-Sorbonne.

AKIKI, Marcel, 2010, *Les chants syllabiques de mariage au Mont-Liban. Une première approche ethnomusicologique,* thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre.

AROM, Simha, 1992, « A la recherche du temps perdu : rythme et métrique en musique », J.J. WUNENBURGER (ed.), *Les rythmes. Lectures et théories,* Paris, L'Harmattan.

Arom, Simha, 2005, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. V, L'unité de la musique*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.

BOHAS, Georges, et PAOLI, Bruno, 1992, « Rythme et mètre en poésie arabe », *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, L. Tasmowski & A. Zribi-Hertz, Communication & Cognition, p. 39-49.

BOHAS, Georges, et PAOLI, Bruno, 1997, *Aspects formels de la poésie arabe*. Toulouse, AMAM.

BOUET, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers des musiques traditionnelles,* n° 10, Genève, p. 107-116.

BOUET, Jacques, LORTAT-JACOB, Bernard, RADULESCU, Esperenta, 1992, *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, enregistrements et textes par J. Bouët, B. Lortat-Jacob et E. Radulescu, Paris, CNRS, Musée de l'Homme.

BRAILOIU, Constantin, [1951], « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, p. 301-340.

BRAILOIU, Constantin, 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical,* vol VII, rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, 153-194.

CLER, Jérôme, 1994, « Pour une théorie de l'aksak », *Revue de Musicologie*, 80/2, p. 181-209.

CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers des musiques traditionnelles*, n° 10, Genève, p. 60-80.

CLER, Jérôme, 2010, « *RHYTHMOS, SKHÉMA* : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (dir.), Paris, Hermann p. 75-92.

COMISEL, Emilia et BIRLEA, Ovidiu, s.d., *Antologia muzicii populare românesti*, *vol. III, Obiceiul Colindatului si colindele,* 760/66, Bucarest, Electrecord [33 tours, années 60].

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961).

DURING, Jean, 1995, « Vers et mélodie, récitation et chant. Éléments du dossier persan », in C. BALAY, C. KAPPLER, Z. VESEL, *Pand-o Sokhan. Mélanges offerts à Ch. H. de Fouchécour*, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, p. 95-115.

DURING, Jean, 1998, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers des musiques traditionnelles,* n° 10, Genève, p. 16-36.

DÜRR, Walther, 1981, "Rhythm in Music : a Formal Scaffolding of Time", in J. T. Fraser (Ed.), *The Voices of Time*. *A Cooperative Overview of Man's Views of Time*, Amherst, University of Massachussets Press.

ERLANGER, (Baron) Rodolphe d', 1935, *La musique arabe,* tome second, traduction de Fārābī, Le grand livre de la musique, livre III, et Avicenne, Le livre de la guérison (mathématiques, chap. XII), Paris, Paul Geuthner.

ĠAZZĀLĪ, Abū Hāmid Muḥammad al-, 1967, « *Kitāb al-samā' »* [Le livre de l'Audition] in *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* [La revivification des sciences de la religion], Al-Qâhira.

GEORGIADES, Trybulos, 1973, *Greek Music, Verse and Dance,* New York, Da Capo Press.

GOODY, Jack, 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit.

HAMĀM, 'Abd al-Ḥamīd, 1991, *Mu'āraḍat al-'arūḍ* [Confronter la métrique], Amman, Wizārat al-ṯaqāfa.

HEINRICHS, W. P., 1995, « *Rajaz*, 4. Comme terme définissant la structure du vers », *Encyclopédie de l'Islam* 2, Leyden, Brill, tome 2, p. 391-392.

IBN QAYYIM AL-JAWZIYYA, Mohammad b.'Abī Bakr, 1970, *Zād al-mi'ād* [Les provisions pour l'Autre Monde], Al-Qāhira, al-Maṭba'a al-miṣriyya.

IBN SINÂ, 1956*, Kitāb al-šifā'. Al-riyāḍiyyāt. 3. Jawāmi' 'ilm al-mūsīqā*. [Le livre de la guérison. Arithmétiques. Ensemble des sciences musicales], Zakariyyā Yūsuf. Al-Qāhira, al-matba'a al-'Āmiriyya.

JOURDAN-HEMMERDINGER, Denise, 1995, « Du récitatif antique au récitatif moderne. Les techniques d'improvisation poético-musicales en Grèce antique », in Marie-Thérèse Bouquet-Boyer *Notes et documents sur l'écriture musicale*. Cahiers de l'I.R.H.M.E.S. 3. Genève, Éditions Slatkine.

LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen, n°* 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 25-56.

LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société Yéménite,* Nanterre, Paris, Société d'ethnologie, SFE.
LAMBERT, Jean, s.d. a (à paraître), « Le *zajal* libanais, formes et contexte ».
LAMBERT, Jean, s.d. b (à paraître), « Retouche ou ajout de cellules ? Farabi et les rythmes aksak yéménites ».
MADRIGNAC, André et PISTONE, Danièle, 1984, *Le chant grégorien, historique et pratique,* Paris, Librairie Honoré Champion.
MOLINO, Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, 17, p. 37-61.
NELSON, Kristina, 1985, *The Art of Reciting the Qoran,* Austin, Univ. of Texas Press.
RAJÂ'I, Ahmad, 1999, *Awzān al-alhān bi-luġat al-'arūḍ*, [Les rythmes des mélodies dans la langue des mètres poétiques], Dimašq, Dār al-Fikr.
SACHS, Curt, 1953, *Rythm and Tempo*, New York, Norton.
SAWA, George Dimitri, 1989, Music *Performance Practice in the Early 'Abbasid Era 132-320 AH / 750-932 AD,* Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
SAWA, George Dimitri, 1995, "Book review of 'Abd el-Hamîd Hamâm, Mu'âradat al-'arûḍ", *The World of Music*, 37 (2), 106-108.
SERJEANT, Robert B., 1951, *South Arabian Poetry and Prose of Hadramawt,* London.
SHILOAH, Amnon, 1980, "Arab II. Folk music", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, p. 526-539.
VERCHALY, André, 1976, « Récitatif », in Marc Honegger *Science de la musique. Techniques, formes, instruments*, Paris, Bordas.
WEIL, Gotthold, 1975, « *'Arūḍ », Encyclopédie de l'Islam* (2e éd.) tome I, p. 688-598, Leyden, Brill.
YAMMINE, Habib, 1995, *Les hommes de tribu et leur musique (Hauts plateaux yéménites, vallée d'al-Ahjur),* doctorat, Université de Paris X-Nanterre.
YAMMINE, Habib, 1999, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe », *Cahiers des musiques traditionnelles*, n° 12, p. 95-122.

Table des figures

1. "Yā salwat al-ḫāṭir", (Ô distraction de l'esprit), *samā'*, Karāmah Ḥomayd, 2. A. 2[39].

2. "Yā layl, yā mubtalī bi-l-ġarām", (Ô nuit, ô Toi qui afflige de l'amour), *mawwāl*, Ibrāhīm Sarūrī, DAT 2/95, 6.

3. « Law kānat al-dunyā tadūm » (Si ce Bas-Monde pouvait durer) (al-Madraj), *madīḥ*, Yūsef, B. 1,

4. « Ṭarfiyatī yiškū-s-suhād" (Mes yeux se plaignent de l'insomnie) (al-Mīmiyya), *madīḥ*, al-Baṣīr, B. 2.

[39] Les références en lettres et en chiffres correspondent au classement de mes archives sonores.

RTMMAM nº 6 (2012)

La singularité stylistique de ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)

Nidaa ABOU MRAD*

Norme de l'anormalité et anormalité de la norme, le style musical est pour Nicolas Meeùs (1993a, p. 10) ce qu'est la mode pour Roland Barthes[1] : « novation éperdue, sans cesse rattrapée par l'imitation ». Cette définition est particulièrement appropriée pour caractériser l'œuvre interprétative traditionnelle du chanteur-improvisateur égyptien ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-l4/4/1912), telle que la reflète l'anthologie de 78 tours publiée par la Fondation AMAR à l'occasion du centenaire de la disparition du maître[2]. Le paradoxe inhérent à l'application de la notion d'œuvre à l'interprétation de séquences supposées appartenir à un legs traditionnel s'inscrit dans cette tentative de saisir cet éphémère qu'est la transformation sur le vif de ce legs et l'addition par un musicien créatif de nouveaux phrasés en temps réel, et de l'instituer en tant qu'*usage* fondamentalement pertinent dans sa réalisation d'une *norme* à la fois transgressive de la littéralité du legs et actualisatrice du *schéma* traditionnel transmis. C'est précisément cette *norme* qui occupe, selon Louis Hjelmslev (1971, p. 80, 89), une position de dépendance bi-unilatérale entre *l'usage* -la parole- et le *schéma* -la langue- et qui frise le statut du « corollaire superflu », selon ce même auteur, que Meeùs (1993a, p. 14) assimile au style en musique et qui constitue le propre quasiment ineffable de la manière de chanter de Ḥilmī. Or, la mythologie égyptienne bienpensante et embourgeoisée de l'Entre-deux-guerres a beau avoir voulu épingler les fantaisies de dandy de ce musicien

* Professeur de musicologie, directeur de L'Institut Supérieur de Musique et du Centre de Langues de l'Université Antonine (Liban).

[1] R. Barthes (1985, p. 222) définit la Mode comme une « imitation éperdue d'une novation qui est sans cesse rattrapée ».

[2] Les enregistrements commentés ou analysés dans cet article sont référés par le biais d'un double chiffrage aux quatre CD (chiffre romain de I à IV) et à leurs pistes respectives (chiffre arabe). Tous ces enregistrements (catégorisés par leurs modes mélodiques respectifs) sont récapitulés au tableau 1 de l'annexe 1, tandis que l'annexe 2 présente les modules percussifs périodiques employés dans ce même corpus.

hors-pair, et lui dénier le statut gratifiant[3] de compositeur (Lagrange, 1994, p. 811-813 et 2012), il n'en demeure pas moins, avec son confrère (et rival), le cheikh Yūsuf al-Manyalāwī (vers 1847-1911), le principal continuateur, au début de l'ère discographique arabe, de l'art[4] du chanteur(-improvisateur-compositeur) 'Abduh al-Ḥamūlī (1843-1901), instigateur du pendant musical du courant de rénovation culturelle endotraditionnelle du *Mašriq* (1798-1939), dénommé *Nahḍa* endogène par Albert Hourani (1968). C'est en tout cas le propos de cet article que de mettre en exergue la simplicité de ce traitement stylistique, par-delà les bouleversements syncrétiques et réformistes de l'époque. Il s'agit d'une approche sémiotique, c'est-à-dire une étude des signes et de leurs renvois significatifs, qui a pour champ les énoncés musicaux régentés par des modes, manières d'être du phrasé musical au plan mélodique. Cette approche pose le système constitué par l'ensemble des modes de cette tradition en tant que langue[5] mélodique modale ou *schéma* métamodal, que *l'usage* traditionnel décline sous forme de *textes* musicaux articulés, dont les schèmes stylistiques -ou *normes* traditionnelles et conventionnelles- configurent la trame temporelle au niveau de surface et la forme générale, et dont la stylistique particularisée à l'échelle du *locuteur musiquant* traditionnel régule (au plan pragmatique) la *syntaxe* improvisée et fait sens pour *l'auditeur musiqué*.

1. Sémiotique modale

Jirjī Zaydān (1861-1914) est le premier à établir (en 1904) une corrélation historicisée entre musique et *Nahḍa :* « *Il s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement intellectuel et musical. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, à la tête duquel 'Abduh al-Ḥamūlī, promoteur de la nouvelle manière de chanter en Égypte* »[6]. Toujours est-il que ce fin connaisseur de la culture arabe et de ses transformations qu'est Zaydān, tout en passant sous silence l'acte (ô combien « intellectuel ») de composer -généralement associé à Muḥammad 'Uṯmān (1855-1900) au sein de cette mouvance musicale[7]- accorde à la rénovation d'un style musical performatif un statut homologue à celui des réformes intellectuelles (concernant la pensée religieuse et politique et la littérature) constitutives de la *Nahḍa*. Il reste à déterminer la nature de cette évolution et son domaine d'élection.

[3] Aux yeux du modernisme empressé des musicographes arabes du XX^e^ s..

[4] Il s'agit d'un art la fois traditionnel, par sa *normativité,* et créatif, par *l'usage* qu'il instaure.

[5] En appliquant aux faits de musique la distinction faite par Ferdinand de Saussure (1972) entre langage, langue et parole, il est possible de distinguer : (1) le langage musical, pris dans un sens général, comme étant commun ou *universal* dans ses structures les plus profondes (sans vouloir ici préjuger de la nature de celles-ci) ; (2) des langues musicales particularisant le langage musical à l'échelle des groupements culturels humains (parmi lesquelles se tiennent, notamment : la langue modale du *Mašriq* et d'autres langues modales, tonales ou pentatoniques pratiquées de par le monde) ; (3) l'énonciation musicale (par exemple : une *parole* modale, une *parole* tonale) particularisant ces langues à l'échelle individuelle.

[6] Jurjī Zaydān, 1904, *Tārīḫ ādāb al-luġa al-'arabiyya* [Histoire de la connaissance de la langue arabe], Le Caire, traduit et cité par Philippe Vigreux (1991, p. 191).

[7] Il reste que, nonobstant cette consécration compositionnelle de 'Uṯmān, Ḥilmī semble avoir eu une nette prédilection pour les précompositions d'al-Ḥamūlī, au vu de la répartition statistique des *dawrs* de la compilation Ḥilmī (2012) sur les compositeurs de leurs *maḍhabs :* 'Abduh al-Ḥamūlī (1943-1901) 38%, Muḥammad 'Uṯmān (1855-1900) 15%, Muḥammad 'Abd a-r-Raḥīm al-Maslūb (1793-1928) 15%, Dāwud Ḥusnī (1870–1937) 15%, Ibrāhīm al-Qabbānī (1852-1927) 8%, Aḥmad Ġunaymah 8%.

C'est le témoignage de Ḫalīl Muṭrān (1871-1949), qui précise le propos de Zaydān en faveur de Ḥamūlī[8] : « *'Abduh* [al-Ḥamūlī] *était très inventif et créait la mélodie en fonction de l'inspiration du moment, stupéfiant les connaisseurs et plongeant les auditeurs dans une extase induite par le pouvoir expressif de son élocution modale et l'enthousiasme devant une telle créativité.* […] *Sa voix passait de l'aigu au grave,* […] *alors que la modalité s'unifiait à son fondement, avant de se ramifier, tantôt double et tantôt unique, se rapprochant et s'éloignant, par conjonction ou par hiérarchie, s'emboitant en gigogne, s'articulant suivant l'exigence du bon goût et du talent artistique, pour aboutir à la* [note] *finale »*[9].

Ainsi Muṭrān confère-t-il à l'art significatif et émotionnellement expressif de l'articulation mélodique modale, tel qu'il est cultivé par al-Ḥamūlī, la place centrale dans ce processus de résurgence de l'art musical arabe. L'usage *grammaticalement* pertinent que fait en temps réel tout *locuteur-auditeur idéal* (al-Ḥamūlī, Ḥilmī etc.) de la langue modale serait producteur de phrases nouvelles, porteuses de sens. Cela conduit à s'interroger sur la nature de cette langue non-verbale constituée par l'ensemble des modes de cette tradition. Or, la description quadripartite de la modalité faite par Tran Van Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique, liée à cette formule-type et à la structure sous-jacente.

L'application du principe de la double articulation du langage verbal (Martinet, 1970) à ce système énonciatif monodique modal (Meeùs, 2002 et 2012, Abou Mrad, 2011 et 2012) permet de considérer les phrases mélodiques comme s'articulant en des unités minimales significatives (ou de première articulation)[10], qui sont les formules modales pertinentes minimales ou *neumes* (points 3 et 4 de la quadripartition modale), de niveau $n = 2$, lesquelles s'articulent à leur tour en des unités minimales distinctives (ou de seconde articulation)[11], assimilées aux hauteurs mélodiques (points 1 et 2), de niveau $n = 1$.

Toujours est-il que la signification primordiale des unités de première articulation modale n'est pas d'ordre lexical, c'est-à-dire relevant d'une sémantique référentielle ou diasémiotique[12], puisqu'il n'existe pas de dictionnaire des formules modales, lesquelles ne s'associent pas sémantiquement à des lemmes de significations stables (Meeùs, 1992a, 2012). Elle est d'ordre endosémiotique[13] et relève

[8] Ce témoignage est ensuite moins favorable à 'Uṯmān, même si Muṭrān opte pour une sorte de synthèse entre les deux figures et les deux pragmatiques musicales, celles de l'improvisation (se réappropriant le legs) et celle de la précomposition. Voir également Frédéric Lagrange, 1994, p. 66-71 et 1996, p. 100.

[9] Rizq, 1936, p. 81-88, trad. de l'auteur. Voir également Rizq, 1938, p.138-40.

[10] Les unités significatives minimales sont dénommées *monèmes* ou *morphèmes* en linguistique.

[11] Les unités distinctives sont dénommées *phonèmes* en linguistique.

[12] « Il n'est pas dit que la sémiotique doive prendre en considération seulement les systèmes d'éléments déjà corrélés à des signifiés, mais tout système qui permettrait l'articulation d'éléments successifs adaptables à l'expression de signifiés » (Eco, 1975, cité et traduit par Meeùs, 2012-2013, p. 26).

[13] Les procès *endosémiotiques* s'opposent à leurs homologues *diasémiotiques*, en ceci que ceux-ci s'appuient sur une connotation mondaine ou référentielle de la signification par le biais d'un métalangage,

d'une sémiotique intrinsèque[14] ou intrasystémique grammaticale[15], et surgit de la comparaison du profil des unités significatives (et des syntagmes cellulaires modaux les incluant) avec la formule-type du mode ou *ligne modale* référentielle de la séquence musicale englobante[16] (phrase ou texte musicaux).

Quant aux traits pertinents[17] des unités de seconde articulation, ils reposent sur la dissociation des hauteurs en un nombre restreint de groupements de degrés forts (point 2 de la quadripartition modale) que l'auteur dénomme *noyaux métamodaux distinctifs* (Abou Mrad, 2012), de niveau d'articulation $n = 0$. C'est le choix de la finale d'un mode donné qui détermine le noyau principal ou (de fonction) « thétique » α de ce mode, en tant que chaîne de tierces passant par cette finale, autrement dit l'ensemble restreint (à trois) des degrés de rang (entier relatif) impair[18] de l'échelle modale, la finale ayant pour rang $i = 1$. (Ce noyau peut s'étendre vers le bas et inclure le degré de rang $i = -1$, c'est-à-dire le degré se trouvant à la tierce inférieure de la finale de rang $i = +1$[19]. Et, par conséquent, le noyau secondaire[20] ou (de fonction) « antithétique » β (ainsi que, le cas échéant, le noyau tertiaire[21] ou (de fonction) « synthétique » γ), recouvre les autres degrés employés[22], ce qui permet d'établir une ségrégation sémiotique[23] et cognitive[24] de tous les degrés employés

tandis que ceux-là recourent à une dénotation de significativité qui s'envisage à l'intérieur du système envisagé (Meeùs, Nicolas, 1992, p. 57-59).

[14] S'agissant d'une significativité intrinsèque à dimension taxinomique (Nattiez, 2004, p. 267).

[15] « Dans l'économie de la théorie chomskyenne […] "L'indépendance de la grammaire" est ainsi affirmée et en regard du sens (puisqu'il n'y a pas de relation déterministe entre interprétabilité et grammaticalité d'un énoncé) et en regard des modèles probabilistes » (Velicu, 2005).

[16] Il s'agit d'un procès analogue au biais structural intrinsèque décrit par Emile Benveniste pour la significativité des éléments du langage : « La forme d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier entre constituants de niveau inférieur. Le sens d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur » (Benveniste, 1962-1966, p. 127-128).

[17] En phonologie, le trait pertinent est une qualité de son qui sert à distinguer deux phonèmes dans l'organisation d'une langue particulière.

[18] Le noyau principal inclut le degré de rang $i = -1$, c'est-à-dire le degré se trouvant à la tierce inférieure de la finale de rang $i = +1$ et qui n'est pas remplaçable par son octave supérieure, le degré de rang $i = +6$.

[19] L'octave supérieure de cette tierce inférieure de la finale, à savoir le degré de rang $i = +6$ (sixte supérieure de la finale), qui appartient au noyau des degrés de rangs pairs, ne peut pas s'y substituer.

[20] Le noyau secondaire comprend principalement la susfinale, de rang $i = +2$, et accessoirement la sous-finale, de rang $i = 0$ (non remplaçable par son octave de rang $i = +7$), ou bien le degré de rang $i = +4$.

[21] Le noyau tertiaire (s'il est « activé ») est axé sur la borne supérieure du pentacorde matriciel, avec sa tierce et éventuellement sa quinte supérieures.

[22] Cette dichotomie nucléaire se retrouve dans la théorie musicale néobyzantine et, plus particulièrement, dans son système de notation neumatique qui a recours à un type particulier de signes, nommé *phtora* (pl. *phtores*), pour indiquer le positionnement intervallique d'un degré par rapport à l'échelle de référence du mode. Les degrés d'une échelle-type (*métamodale)* donnée sont, en effet, dissociés en deux groupes assignés à deux *phtores* opposées qui « se placent en alternance, sur toutes les notes de l'échelle » (Giannelos, 1996, p. 107). Et c'est à partir d'une analyse similaire des monodies médiévales européennes occidentales que Joseph Smits van Waesberghe (1955) propose d'opposer, au sein du même énoncé monodique modal, les notes appartenant à ce qu'il dénomme « tierce principale » (du mode) et celles appartenant à la « contre-tierce » ou « tierce contrastive ». De même oppose-t-il au sein du même groupement (par tierces) les degrés entre eux selon leurs fonctions modales, opposition susceptible d'induire une « tension fonctionnelle entre la note fondamentale et sa tierce supérieure » (Waesberghe, 1955, p. 38).

[23] Cette notion de fonctions modales dialectiques est adaptée de la théorie riemannienne des fonctions tonales (Riemann, 1872-1901).

[24] Cette approche sémiotique centrée sur les noyaux distinctifs par tierces est confortée par des données sensorielles consistant en l'optimisation des otoémissions (sons émis par les cellules ciliées externes de l'oreille interne) induites par les produits de distorsion (sons émis par l'oreille en réaction à l'introduction de

dans un énoncé caractérisé par ce mode. Cette dissociation est affinée en classant les degrés modaux selon leur éloignement par rapport à la finale dans le cycle des tierces[25].

Sans doute la mise en exergue de ces traits nucléaires pertinents pour les hauteurs qu'articulent les formules minimales[26] des cellules syntagmatiques modales permet-elle de dégager les structures *morphologiques musicales* « adaptables à l'expression de signifiés » (Eco, 1975, cité et traduit par Meeùs, 2012-2013, p. 26). Cette modélisation consiste à mettre en succession temporelle les degrés forts ou pôles de la cellule analysée, en leur substituant leurs noyaux respectifs, tenant lieu ainsi d'*indicateurs nucléaires.* Ces degrés forts sont les degrés initial (I) et final (F) du segment et son degré le plus saillant (par occurrence statistique ou par accentuation : T, pour *teneur*). La concaténation de I (anacrouse), de T (accent) et de F (désinence) constitue la *ligne modale (simplifiée) tripartite* de la cellule mélodique qui se compose de l'association transitive des neumes IT et TF. Ainsi la concaténation des *indicateurs nucléaires* de I, de T et de F institue-t-elle la *ligne nucléaire modale* de cette même cellule.

Cette analyse se transpose ensuite au niveau supérieur de l'articulation modale, celui de la constitution de la phrase mélodique à partir des cellules syntagmatiques modales successives. Cette fois-ci ce sont les cellules de la structure de surface qui donnent lieu à une substitution au niveau de leur structure profonde par les noyaux respectifs de leurs degrés forts (un noyau prédominant par cellule). Ces noyaux tiennent lieu ainsi pour la phrase mélodique étudiée d'*indicateurs syntagmatiques sous-jacents,* selon le lexique de la grammaire générative transformationnelle (Velicu, 2005, p. 46). Cette arborescence *nucléaire modale* cependant ne concerne pas exclusivement la description *grammaticale* (en termes d'indicateurs syntagmatiques ou de structure profonde) de la phrase musicale ($n = 4$). Elle *descend*, en effet, au sein même de la cellule modale ($n = 3$) et de la formule minimale ($n = 2$), en même temps qu'elle *remonte* pour décrire l'articulation (de la phase-section ($n = 5$) et celle) du texte ($n = 6$)[27].

---

deux sons simples en rapport fréquentiel variable) en relation avec les intervalles de tierce et, plus particulièrement de tierce moyenne. Ainsi, selon Pierre Bonfils et Paul Avan (2012) « L'intérêt majeur de l'étude des produits de distorsion résulte des possibilités de faire varier la fréquence des sons primaires. Les deux fréquences primaires doivent être proches l'une de l'autre, le rapport optimal étant voisin de $f_1/f_2 = 1{,}22$, d'où diverses possibilités de stimulation à des fréquences différentes ». Or, le rapport fréquentiel de la tierce moyenne exacte (351 c) divisant la quinte juste (702 c) en deux parts égales est précisément $\sqrt{3/2} = 1{,}224$, ce qui conduit à considérer que la tierce *zalzalienne* est l'intervalle optimum maximisant l'intensité des otoémissions (Abou Mrad, 2012), celles-ci étant le reflet de l'activité de préamplification du signal sonore telle qu'elle est assumée par les CCE à l'égard des cellules sensorielles (Moulin, Bera et Collet, 1994).

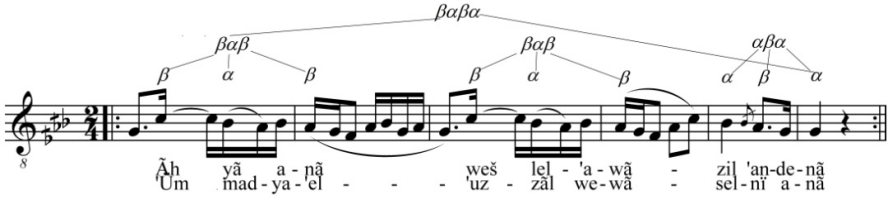
[25] Cette conception est une adaptation des « théories des degrés » (*Stufenlehren*) décrites par Gottfried Weber, Simon Sechter, Anton Bruckner et qui « classent les degrés harmoniques selon leur éloignement par rapport à la tonique dans le cycle des quintes ; ces théories se caractérisent aujourd'hui par l'utilisation du chiffrage de la basse fondamentale en chiffres romains » (Meeùs, 1992b, p. 26).

[26] Ces formules sont minimales eu égard à leur dotation en termes de « pertinence analytique » Meeùs (2002, p. 166) et/ou de « pertinence modale » (Abou Mrad, 2011 p. 61).

[27] « Reste enfin le troisième niveau, celui des phrases. C'est du moins de cette manière que Benveniste l'envisage, mais nous savons qu'en musique, contrairement à ce qui se constate en linguistique, ce niveau se démultiplie et que l'organisation (et l'articulation) du discours musical entier n'est pour nous pas vraiment différente de celle de ses phrases. C'est l'une des particularités les plus intéressantes de la sémiotique musicale, en particulier par rapport à la sémiotique linguistique, que le nombre des niveaux d'analyse n'y est pas

Dans la formulation du *répons des censeurs* en *Bayyātī/nawā (sol$_2$),* propre à la forme de *qaṣīda ʻalā l-waḥda* (voir *infra),* deux noyaux entrent en concurrence : *α (nawā (sol$_2$)-ʼajam (si$_2^b$))* et *β (tīk ḥiṣār (la$_2^{db}$)-kardān (do$_3$)).* À partir de ces noyaux se constituent deux lignes modales concurrentes *βαβ* et *αβα,* donnant lieu à la synthèse globale *βαβα* (transcription 1) (Abou Mrad, 2011).

Transcription 1 : noyaux et lignes modales du *répons des censeurs* des *qaṣīdas ʻalā l-waḥda* en mode *Bayyātī/nawā (sol$_2$)*



En somme et dans une perspective générativiste transformationnelle, la ligne dégagée à partir d'une phrase mélodique fait office pour celle-ci de structure grammaticale profonde, à partir de laquelle s'élabore sa structure de surface ou formulation musicale. Ainsi les fonctions modales des degrés forts de la phrase ne sont-elles pas autonomes, mais tributaires de leur enchaînement (vectoriel) : la signification modale naît d'une mise en relation réciproque des noyaux de ces pôles dans l'ordre de succession, conformément à la notion grammaticale de « transitivité de relation », élaborée par Charles-Albert Sechehaye (1926) et que Nicolas Meeùs (1992b) applique à l'analyse musicale. Cet enchaînement est analysable également en fonction de la notion chomskyenne « de gouvernement, qui capte, pour l'essentiel, la relation structurale vérifiée entre la tête d'un syntagme et son complément »[28].

La *prolongation* de la juridiction de ces pôles par-delà les limites (inférieure et supérieure des niveaux d'articulation) syntagmatiques permet de mettre ainsi en exergue une *ligne fondamentale*[29] *αβα,* qui part d'un degré quelconque du noyau

limité. La linguistique ne dispose d'aucune grammaire pour l'organisation d'unités de plus grandes dimensions que les phrases, alors que la grammaire musicale détermine des règles qui s'appliquent jusqu'aux œuvres entières. Les tentatives linguistiques de créer des grammaires du discours, le carré sémiotique de Greimas par exemple, ne parviennent généralement pas à se libérer de l'« illusion référentielle » que pourtant elles dénoncent. En musique, Heinrich Schenker a conçu sa théorie en trois niveaux seulement, arrière-plan, plan moyen et avant-plan ; mais il ne s'agit là que d'une convention méthodologique : le plan moyen, en particulier, se décompose en un nombre indéterminé de niveaux. Il est vrai que les niveaux ne sont pas conçus ici de manière en tous points comparables à la description « intégrative » de Benveniste, mais la différence est peut-être moins nette qu'il semblerait » (Meeùs, 2012, p. 17).

[28] « La définition technique de la notion [de gouvernement] impose le recours à la relation structurale de c-commande (de l'anglais: constituent-command), elle-même définie en termes de domination : un nœud A commande un nœud B si aucun des deux n'en domine l'autre, et que le premier nœud branchant qui domine A domine également B » (Velicu, 2005, p. 57). Par ailleurs, cette perspective téléologique assignant un statut thétique au noyau axé sur la finale macromodale est compatible de surcroit avec la *loi* gestaltiste *de bonne continuité* et son corollaire le modèle cognitif de l'implication-réalisation (Meyer, 1956, chap. III).

[29] Cette courbe constitue une sorte d'*ersatz monodique* de la *ligne originelle/fondamentale* ou *Urlinie* schenkérienne, clausule mélodique de la *structure originelle/fondamentale* ou *Ursatz,* qui descend d'une note quelconque de l'accord de tonique vers la tonique (Meeùs, 1993, 2004, 2012). « Schenker a longtemps pensé que l'unité des œuvres naissait de l'*Urlinie* seule ; l'idée de l'*Ursatz* est plus tardive. La conception d'une *Urlinie* monodique n'est donc pas inconvenante. Pour Schenker, la caractéristique essentielle de cette *Urlinie*

principal, passe par un degré du noyau secondaire pour aboutir d'une manière transitive à la *finale* du mode de l'énoncé englobant, signant ainsi la complétude sémantique de la phrase ou son statut conclusif. Cette courbe principale cohabite néanmoins avec la *ligne alternative βαβ*, s'arrêtant à un degré quelconque du noyau secondaire (ou tertiaire) et représentant une forme d'incomplétude sémantique, synonyme de statut suspensif. Et c'est de l'enchevêtrement de ces lignes et de leur opposition sémiotique que naît l'intrigue du texte musical et que s'élabore syntaxiquement son phrasé et sa signification intrinsèque.

2. Trame temporelle

Cette sémiotique intrasystémique est complétée par un deuxième procès de la signifiance modale, qui est de nature extrasystémique (renvois effectués en dehors du système nucléaire sous-jacent aux formulations mélodiques), conventionnelle et culturelle. Il se rapporte, en fait, à la configuration stylistique et rythmique (réarrangements morphophonologiques) du niveau de surface du texte musical monodique, laquelle renvoie aux instances linguistiques verbales et anthropologiques rituelles (religieuses ou profanes) régulant l'inférence concurrentielle du verbe -*λόγος (logos)-,* d'une part, et, d'autre part, celle du geste et de l'autonomie mélique -*μέλος (melos)*- sur ces énoncés musicaux[30].

Cette régulation consiste avant tout dans la définition quantitative prosodique métrique des durées et des accents dynamiques, susceptibles d'être assignés aux unités distinctives mélodiques susdécrites pour en agencer la rythmique. Une telle analyse permet de dégager trois schèmes stylistiques et rythmiques, à base anthropologique musicale[31], en fonction de la prédominance de l'un de ces modèles (verbal versus gestuel/mélique) ou de la codominance des deux : (1) schème à prédominance verbale et à connotation religieuse *monothéiste abrahamique mélophobe,* ayant pour modèle la cantillation[32] rituelle d'une prose sacrée ; (2) schème à prédominance gestuelle/chorégraphique et mélique et à connotation religieuse *mystérique (dionysiaque)*, ayant pour modèle la ritournelle[33] et son corrélat le responsorial[34] ; (3) schème à codominance verbale et gestuelle et à connotation religieuse

était la "fluidité", c'est-à-dire le caractère essentiellement (mais pas exclusivement) conjoint » (Nicolas Meeùs, commentaire électronique adressé à l'auteur le 12/03/2012).

[30] Il s'agit d'abord du sceau prosodique métrique que la langue des textes chantés imprime sur la configuration rythmique des chants et qui varie fortement d'un contexte linguistique ou dialectal à l'autre. Il s'agit surtout de l'empreinte métrique par laquelle les rituels religieux et profanes marquent cette même configuration, et qui est inhérente à l'arbitrage esthétique et symbolique rendu entre verbe et geste (Chailley, 1996, p. 17-18), se superposant à l'antique dialectique poïétique musicale du *λόγος (logos)* et du *μέλος (melos)* et à l'opposition du vocal à l'instrumental.

[31] À la dialectique classique (héritée du Nietzche) des schèmes dionysiaque et apollinien, telle que l'appliquent à la pratique musicale Jacques Chailley (1979) et Jean Molino (2007, p. 1155-1160), se rajoute ici le schème abrahamique mélophobe (ce dernier terme étant emprunté à Molino, 2007).

[32] Lecture publique d'une prose religieuse à composante mélodique dont la rythmique est inféodée à la prosodie du texte cantillé (Corbin, 1961, Abou Mrad, 2009).

[33] Motif récurrent, plus particulièrement, phrase musicale de métrique mesurée, dont la réitération en alternance avec d'autres énoncés musicaux peut donner lieu à diverses formes de responsorial.

[34] Forme musicale où alternent répons (ritournelle vocale) chanté en chœur et versets ou vers chantés en solo.

laudative (apollinienne), ayant pour modèle l'hymne[35]. Toujours est-il qu'une hiérarchie normative s'établit entre ces trois schèmes au regard de l'esthétique régionale prédominante, celle qui est commune aux religions du Livre et qui confère au *Λόγος (Logos)* un statut théologal et une fonction rituelle centrale, non seulement en religion, mais dans divers domaines de la vie. Sans doute ces schèmes stylistiques opèrent-ils à différents niveaux de l'articulation modale, en structurant, selon le modèle prédominant, la métrique et la rythmique des formules minimales et celle des cellules modales, ainsi que la configuration métrique des phrases (il s'agit d'un équivalent musical des réarrangements morphophonologiques de la grammaire générative transformationnelle verbale). Ces schèmes façonnent également la forme compositionnelle du texte musical : forme en parcours obligé[36] sans redondance pour le modèle cantillatoire, forme réitérative pour le modèle hymnique et forme cyclique pour le modèle responsorial et pour toute agglomération de ces schèmes impliquant une alternance entre des segments de styles différents.

Il faut accorder une attention particulière précisément à ces énoncés hybrides et notamment à ceux qui procèdent du responsorial, celui-ci pouvant faire alterner un répons collectif avec des énoncés de style cantillatoire ou bien de style hymnique. La migration et déterritorialisation/reterritorialisation intertextuelles des significations musicales portées par les sous-textes (musicaux) de styles contrastifs n'est-elle pas couplée à une acculturation homogénéisante de ces sous-textes aux plans stylistique, rythmique et syntaxique musicaux, d'autant plus qu'une telle acculturation opère sur un mode contextuellement autochtone, eu égard à la trame temporelle traditionnelle unifiante de ces métissages stylistiques, d'une part, et, d'autre part, systémiquement endogène, eu égard à l'unicité du langage modal qui transcende les oppositions stylistiques ?

Toujours est-il que selon le chroniqueur Ibrāhīm al-Muwayliḥī (1902, p. 406), l'importante refonte instaurée par Ḥamūlī -avec le soutien du khédive[37] Ismaël Pacha (1863-1879), souverain d'Égypte- est tributaire d'un syncrétisme[38] qui intègre à (1) la tradition musicale citadine cairote, de langue vernaculaire, se présentant sous les formes strophiques (de métrique mesurée binaire) du *dawr*[39] et de la *ṭaqṭūqa*[40] et cantillatoires réitératives (de métrique non-mesurée) du *yā lēl*[41] et du

[35] Chant strophique (donc à récurrence mélodique tout au long des strophes) de métrique mesurée et de caractère laudatif.

[36] La notion de parcours obligé est empruntée à Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56).

[37] D'où la dénomination « école khédiviale » employée par Bernard Moussalli et Frédéric Lagrange, qui connote cette nouvelle tradition avec l'acception « musique de cour ».

[38] Voir les descriptions développées à ce sujet dans Abou Mrad, 1991, et Lagrange, 1996, chap. III.

[39] Forme de chant égyptien, de langue vernaculaire, élaborée au début du XIX^e^ s., réservée conventionnellement aux chanteurs hommes et composée de deux sections, *maḏhab* collectif (chanté par les *maḏhabgīs)* et *ġuṣn* ou *dawr* proprement dit (chanté par le soliste), sections chantées originairement sur une seule et même mélodie, mais avec usage dans le *ġuṣn* de développements de type *istirsāl,* faisant varier en style cantillatoire des bribes du phrasé mélodique de base (Shawan, 1987).

[40] Chanson légère répétitive égyptienne, de langue vernaculaire, élaborée au début du XIX^e^ s. dans les milieux des *'awālem* ou almées (chanteuses et/ou instrumentistes -et, plus rarement, danseuses- égyptiennes instruites, regroupées dans une guilde, et qui étaient appelées dans les harems pour instruire et divertir les femmes de la noblesse) et réservée conventionnellement aux femmes, la *ṭaqṭūqa* fait alterner un refrain-*maḏhab* collectif avec un couplet-*ġuṣn* en solo (Lagrange, 1996, p. 74-76). 'Abd-el-Ḥayy Ḥilmī est le premier chanteur homme à chanter ce répertoire.

mawwāl[42], d'éléments adaptables, susceptibles de la renouveler, en provenance (2) de la tradition parareligieuse et soufie de l'*inšād*[43], de langue arabe classique : (2a) cantillation mélismatique[44] de *qaṣīda*[45] *mursala* (de métrique non-mesurée) et/ou *muwaqqa'a* (de métrique mesurée), propre au *ḏikr* (cérémonial d'invocation des noms divins) et (2b) responsorial du *tawšīḥ*[46] ; (3) de la tradition alépine, axée sur la forme vocale binaire cyclique (AABA) du *muwaššaḥ*[47], qui privilégie les *uṣūl* (modules percussifs périodiques à base de *dum* et *tek* ou *tak,* voir Annexe 2) ottomans irréguliers et/ou prolongés et parfois des macromodes-*maqāms* inusités, d'origine ottomane ; (4) de la tradition instrumentale ottomane, principalement la forme du *taqsīm*[48] autonome (de métrique non-mesurée) et des ouvertures instrumentales composées (de métrique mesurée) de forme cyclique, *pešrev* et *semā'ī.*

Sollicitation herméneutique (Picard, 2001) et générative de la tradition, susceptible d'activer ou de réinitialiser le sens (During, 2010, p. 252) des séquences-types puisées dans les répertoires préexistants, par le biais notamment d'une complexification systémique et syntaxique, ce processus donne naissance à des formes hybrides symboliquement et musicalement situées aux confins des traditions apparentées précitées : formes développées improvisatives, cantillatoires et efflorescentes du *taqsīm yā lēl* -de métrique non-mesurée, parfois mesurée sur *bamb*- et du *mawwāl* -de métrique toujours non-mesurée- et formes composites du *dawr* et de la *qaṣīda* à répons -sur métrique mesurée binaire- dite *qaṣīda 'alā l-waḥda*. Ces séquences s'intègrent aux phases successives de la *waṣla,* macroforme élastique, en parcours obligé dialectique triphasé monomodal, représentant la charpente-type du format du concert de la nouvelle école : (1) phase thétique des ouvertures précomposées instrumentales (*pešrev* ou *semā'ī* arabisés) et vocales (*muwaššaḥs*), (2) phase antithétique des cantillations instrumentales (*taqsīm)* et vocales (*taqsīm yā lēl, mawwāl* ou *qaṣīda mursala)* improvisées ; (3) phase synthétique des formes hybrides à responsorial improvisatif (*dawr* et/ou *qaṣīda 'alā l-waḥda*) (Ḫula'ī,

[41] Cette forme cantillatoire est également appelée *layālī* et emploie des paroles à syllabes longues (sans consonnes occlusives : *« Yā lēlī, yā 'ēnī ! »* (Ô ma nuit ! Ô mon œil/source !). Elle est, selon le contexte, de métrique non-mesurée ou de métrique mesurée sur le module binaire *bamb* ou, plus rarement, sur le module irrégulier *aqṣāq*.

[42] Forme égyptienne, de langue vernaculaire, cantillatoire et non-mesurée, dont la variante originaire populaire repose sur la réitération de formulations restreintes, sans efflorescence improvisée.

[43] Terme générique désignant le chant religieux et parareligieux islamique, hormis la cantillation coranique *tajwīd* et l'appel à la prière *'aḏān*.

[44] Le mélisme consiste en l'agglomération de plusieurs formules mélodiques au sein d'une syllabe, le style mélismatique se définissant par l'association de mélismes à plusieurs syllabes (longues) d'un texte.

[45] Poème arabe classique monomètre et monorime.

[46] Forme vocale parareligieuse de métrique mesurée généralement binaire, comportant une série de schémas à responsorial successifs, musicalisant chaque vers d'un poème sous la forme d'une alternance (réitérée *ad libitum)* entre cantillation du chantre soliste (le *šayḫ),* et répons *radd* du chœur-*biṭāna.*

[47] Forme vocale et instrumentale hymnique cyclique citadine arabe du *Mašriq*, précomposée sur une métrique mesurée, le *muwaššaḥ* est apparu à Alep au XVII[e] s. -probablement par dérivation à partir de la forme abbasside cyclique en ABA du *baṣīṭ-* et a été diffusé dans tout le *Mašriq* dès le XVIII[e] s.. Il convient de distinguer cette forme musicale de la forme poétique du même nom, poème plurimètre et pluririme mis au point en Andalousie à la charnière du premier et du deuxième millénaires, sachant que de nombreux *« muwaššaḥs* musicaux » sont composés à partir de fragments de *« muwaššaḥs* littéraires » et que d'autres le sont à partir de vers de *qaṣīdas,* poèmes arabes monomètres et monorimes de facture classique.

[48] Genre et forme instrumentale d'improvisation de style cantillatoire et de longueur et de métrique variables (mesurée versus non-mesurée).

1904, Abou Mrad, 2004). Cette *waṣla* est interprétée par un chanteur soliste entouré d'un *taḫt*[49] instrumental[50] et d'un à trois *maḏhabgīs*[51]. Des échantillons improvisatifs de ces mêmes séquences-types sont gravés, au début du siècle suivant, sur des 78 tours par les principaux continuateurs de l'école al-Ḥamūlī, notamment, 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, et ce, sous une forme autonomisée par rapport à la *waṣla,* dans laquelle la phase thétique est généralement remplacée par un *dūlāb,* court prélude instrumental caractérisant succinctement un mode[52].

Cette acculturation entre contextes religieux et profane permet l'intégration de la pratique du responsorial improvisatif -propre au *tawšīḥ* confrérique- à celles du *dawr,* du *muwaššaḥ* et de la *qaṣīda.* Ainsi le *dawr* « nouvelle manière » se compose-t-il d'une section introductive, dénommée *maḏhab,* entièrement précomposée (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à quatre pulsations binaires du *maṣmūdī* ou de la *waḥda mukallafa,* voir Annexe 2)*,* et d'une section développementale (de métrique mesurée, adoptant généralement le module percussif à deux pulsations binaires de la *waḥda sā'ira,* avec ses différentes variantes syncopales), dénommée *ġuṣn* ou *dawr* proprement dit*,* formée d'un parcours obligé vocal, à seuils, comportant (1) des plages d'*istirsāl*[53]*,* chant improvisé combinant le style cantillatoire efflorescent et mélismatique à la variation sur des motifs empruntés au *maḏhab*, (2) des plages de responsorial, dénommées *hank*, faisant alterner chacune un répons, chanté par le petit chœur des *maḏhabgīs* avec des énoncés improvisés sur les mêmes paroles que la ritournelle par le chanteur soliste, et (3) des plages de tuilage impliquant soliste et *maḏhabgīs* autour de longues formules réitérées et comportant souvent des onomatopées : les *āhāt* (« *Āh ! »*) langoureuses et/ou éplorées (Lagrange, 1996, Abou Mrad, 2004).

Quant à la forme réactualisée du *muwaššaḥ,* elle accueille généralement une greffe responsoriale, consistant en un *hank* s'interpolant, tel un trope, au sein de la section médiane B ou *ḫāna,* tout en maintenant l'usage des *uṣūl* ottomans irréguliers et/ou prolongés les plus simples, mais en leur substituant parfois une *waḥda* passe-partout.

---

[49] Ensemble instrumental composé de solistes improvisateurs (Racy, 2007).

[50] Cet art nouveau est principalement vocal, art du chanteur soliste entouré d'un *taḫt*. Les instrumentistes y assurent les introductions au chant, l'accompagnement de celui-ci (*al-murāsala*) et les répliques (*al-muḥāsaba*) qui s'intercalent entre les phrases vocales.

[51] Également dénommé *muraddid* ou *sannīd,* le *maḏhabgī* est un choriste qui seconde le chanteur soliste dans l'interprétation des chants citadins arabes à métrique mesurée et comportant des plages précomposées, notamment, *muwaššaḥ*, dawr** et *qaṣīda 'alā l-waḥda*,* en soutenant le soliste dans les parties de style hymnique composées et en alternant avec lui le chant des plages de responsorial et de tuilage.

[52] Les instrumentistes du *taḫt* entourant Ḥilmī dans ses enregistrements varient en fonction des compagnies de disques et des dates, avec comme constante le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm, qui, notamment, se trouve seul à accompagner notre chanteur dans I-1 (Odeon Records). Tandis que pour les enregistrements II-2 à 9 (Odeon Records), I-10 à II-5 (Zonophone, Gramophone) et II-6 à III-2 (Gramophone) ce *qānūniste* s'associe au violoniste Ibrāhīm Sahlūn (1858-1920) -parfois au *nāyātī* 'Alī Ṣāliḥ et au *raqqāq* Muḥammad Abū Kāmil-, c'est Sāmī a-š-Šawwā qui tient le violon, à partir de III-3, et Manṣūr 'Awaḍ qui tient le *'ūd,* à partir de III-6, dans les enregistrements Gramophone (de III-3 à III-13) et Baidaphone (tout le CD IV).

[53] Salwa El-Shawan (1987, p. 152) décrit le procédé de *l'istirsāl* en ces termes : « nouvelles sections dérivant du *laḥn* [mélodie initiale], introduisant de nouvelles idées mélodiques sur le même texte ou bien une nouvelle version du *laḥn*, consistant en un nouvel agencement de ses éléments lexicaux ».

De même en est-il pour la nouvelle forme (hybride) de la *qaṣīda ʻalā l-waḥda,* laquelle fait alterner la cantillation improvisée des vers arabes classiques d'un poème monomètre et monorime, sur la métrique mesurée du module binaire de la *waḥda,* avec un *répons* au texte polysémique (mystique vs profane), dit *des censeurs* (*lāzimat al-'awāzel,* Lagrange, 2011, Abou Mrad, 2011) : *« Āh yā anā w-eš lel-'awāzil ʻandenā* ʻ*Um maḍya' el-'uzzāl we-wāṣilnī anā »*[54]*,* que Frédéric Lagrange (2011, p. 31) traduit par : « Pauvre de moi ! Que devons-nous aux censeurs ? Laisse-les s'égarer et unis-toi à moi » (transcription 1). Doté d'une clausule caractéristique, ce répons est généralement énoncé en ouverture et/ou en clôture, dans sa mouture chantée en dialecte égyptien classicisant (par le petit chœur des *maḍhabgīs*), et, en cours de performance, sous forme de ritournelle instrumentale (jouée par le *taḥt*). Transcendant la quintuple hétérogénéité du genre (mystique/profane), de la langue (classique/dialectal), du dispositif sonore (vocal/instrumental), du tramage temporel (métrique verbale non mesurée versus métrique gestuelle mesurée) et du style vocal (cantillation/chant) de ses constituants, l'élaboration de cette séquence-type semble reposer sur cette *euphonie* syntaxique musicale caractérisant l'interaction (intertextuelle) entre termes contrastés régulièrement alternés. Aussi le *répons des censeurs* constitue-t-il, par son schème cadentiel un modèle sémiotique génératif pour l'élaboration de la musicalisation des vers de la *qaṣīda* (Abou Mrad, 2011).

3. Ḥilmī le mélode funambule de l'errance

Ce qui s'offre à Ḥilmī est une sémiotique double, qui est intrasystémique nucléaire mélodique, axée sur les lignes modales et leurs renvois significatifs intrinsèques, d'une part, et, d'autre part, extrasystémique (par rapport aux structures mélodiques profondes), car axée sur une rythmique et une stylistique traditionnelles qui renvoient conventionnellement à des schèmes culturels, verbaux, poétiques et/ou rituels, porteurs de significations diasémiotiques additionnelles. Tandis qu'al-Manyalāwī réalise le plein équilibre entre ces deux procès signifiants dans les séquences musicales qu'il enregistre entre 1905 et 1911, Ḥilmī semble délibérément cultiver la sémiotique modale intrinsèque au détriment de tout procès concurrent.

Si, par moments, ce chanteur s'astreint à donner sa pleine mesure à un module percussif périodique (métriquement) irrégulier de *muwaššaḥ*, à la prosodie métrique d'une *qaṣīda* (dans le strict respect des règles orthoépiques) ou au parcours modal prescrit par le compositeur d'un *dawr* ou d'un *muwaššaḥ*, c'est, semble-t-il, pour fournir (aux éventuels détracteurs conformistes) les preuves irréfutables de sa parfaite maîtrise de ces procès, l'autorisant, par conséquent, à en transgresser, par ailleurs, les usages régulateurs conventionnels au profit du primat de la langue modale. Toujours est-il que Ḥilmī assume délibérément cette transgression. Ainsi, à l'exhortation, que lui fait le *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād, à mieux respecter le module de la *waḥda,* il répond sans ambages : « Je ne suis pas un soldat de l'armée, ces soldats qui sont astreints à une marche monotone et immuable » (Jundī, 1984, p. 68-69).

---

[54] آه يا أنا وِشْ لِلْعوازِل عَندِنا \\ قُم مَضْيَع الْغَزّالْ وِواصِلْني أَنا.

Qu'il eût consacré deux enregistrements à un *muwaššaḥ* aussi répétitif que *« Yā naḥīf al-qawām »,* ne peut se comprendre qu'à la lueur de cet exercice de style consistant à fournir une version interprétative scolastique (I-4), « militairement[55] » respectueuse du module percussif irrégulier *samā'ī ṯaqīl* ((3+2+2+3)/8=10/8), suivie (deux ans plus tard) d'une autre version rythmiquement débridée, *déconstruite* selon les termes de Frédéric Lagrange (1994, Annexes et 2012), dans laquelle il disloque le *samā'ī ṯaqīl* par le biais d'un imprévisible décalage des frappes et des syllabes du texte, pour faire place nette à la formulation mélodique mélismatique et à ses irrépressibles lignes modales[56]. La double interprétation faite par Ḥilmī du *muwaššaḥ « Waghak mušriq »* s'inscrit également dans cette logique déconstructiviste, mais de manière plus subtile : dans les deux versions, il s'astreint à la rigueur métrique du module percussif périodique prolongé -à huit pulsations, d'obédience ottomane- *muḫammas* pour les deux premiers vers-*dawrs,* puis s'en émancipe partiellement pour réaliser sur la *ḫāna* (*« Ḫaddak wardī »)* un équivalent du *ġuṣn* d'un *dawr,* avec un *istirsāl* et des *āhāt* (en tuilage avec les *maḏhabgīs),* avant de rétablir la tutelle du module cyclique ottoman sur le vers conclusif. Tandis que dans la version *scolastique* (Odeon, 1906, X45312/2, ici compilée en I-5) il semble « exécuter » minutieusement et de bout en bout un schéma entièrement précomposé, et ce, même pour les *āhāt,* supposées improvisatives, il opte en revanche dans la seconde version enregistrée (Gramophone 012442)[57] pour une « interprétation » plus improvisative, plus proche du traitement qu'il réserve généralement aux *dawrs,* selon *l'usage* créatif initié par al-Ḥamūlī.

Ce calibrage « scolaire » autorise, en outre, une multitude d'autres pieds-de-nez aux conventions stylistiques interprétatives, comme cette transformation en (une sorte de) *dawrs* atypiques des *muwaššaḥs « Atānī zamānī »* (II-5) et *« Hāti ayyuhā s-sāqī »* (III-5)[58], à force d'imposer le style quasi-cantillatoire de *l'istirsāl* -mais cependant sans *āhāt*, ni *hank-* à l'interprétation de la composition originaire et d'interpolation de variations en ce style dans le flot de la performance, celle-ci étant, de surcroit, conclue, pour le premier *muwaššaḥ* cité, dans un mode complètement étranger à la trame compositionnelle originaire. Quant à l'interprétation *ḥilmienne* du *muwaššaḥ « Nāḥat fa-'agabtuhā »* (III-4)*,* elle est plus radicale, en ce

[55] L'interprétation qu'il donne des deux *muwaššaḥs* « parareligieux » *"Yā laylu 'inna l-ḥabība wāfā"* et *"Ġuṣnu bānin jabīnuhu"* (IV-8) est également littérale et conforme à la configuration de la précomposition et ce, probablement, en raison du contexte qui ne se prête pas à déconstruction de la part d'un chanteur dont la caractérisation profane est très affirmée par ailleurs : Ḥilmī est tout sauf un *šayḫ* (ou tout au moins un chanteur dévot) pour se permettre des licences explicites avec des louanges au Prophète. Il convient de noter que notre chanteur ne se prive pas d'enregistrer des pièces fortement circonstanciées, comme le *du'ā' « Ye'īš Ḫedēwī Maṣr »* (IV-9)*,* ou « Dieu préserve le khédive d'Égypte ! »), le *mawwāl « Yā mufrad el-ġīd »* (II-7), élégie improvisée le jour de la mort de Mustafa Kamel, grande figure nationaliste, le *dawr* maçonnique qu'est *« 'Ahd el-eḫuwwa »* (I-1) (si l'affiliation maçonnique d'al-Ḥamūlī, compositeur de ce *dawr,* est attestée par le chroniqueur Qasṭandī Rizq (1936), celle de Ḥilmī ne l'est pas, condition qui n'est pas exigée pour enregistrer ce *dawr*), le *dawr « Lā yā 'ēn »,* improvisé par Ḥamūlī à l'annonce de la mort de son fils.

[56] La version *scolastique* est publiée en 1906 chez Odeon Records (X45312/1) et ici rééditée (I-4), tandis que la version *déconstruite* est publiée en 1910 (prises en 1908-1909) au catalogue Gramophone (012441) et constitue la première partie de la piste 8 de l'anthologie consacrée par Frédéric Lagrange à Ḥilmī (1994).

[57] Cette version plus émancipée constitue la seconde partie de la piste 8 de l'anthologie consacrée par Frédéric Lagrange à Ḥilmī (1994).

[58] L'interprétation du *muwaššaḥ « Yā akḥali l-'ēyn »* (IV-11) se trouve à mi-chemin entre la conformité à la précomposition et le style débridé de II-5 et III-5.

sens qu'elle le transforme en une sorte de cantillation de *qaṣīda 'alā l-waḥda,* introduite par les deux premiers vers en guise de *répons* et s'intercalant avec des répliques instrumentales en incises-formules typiques de la *qaṣīda* et totalement étrangères au style interprétatif *hymnique* du *muwaššaḥ*.

Non content de malmener les conventions (masculines) du *muwaššaḥ,* Ḥilmī s'attaque au fief féminin de la *ṭaqṭūqa,* répétitive à l'excès, des almées. Premier chanteur « classique » à s'essayer à ce genre badin (Lagrange, 1994 et 2012), il s'empare des ritournelles de ce répertoire pour les déterritorialiser[59] subtilement, mais radicalement. Il en supprime la répétitivité conformiste au gré des couplets-refrains, en l'intégrant dans la dynamique du responsorial improvisatif, faisant alterner le refrain-*maḏhab,* chanté par le petit chœur des *maḍhabjīs,* avec des incises qu'il improvise gaiement, en s'éloignant progressivement, mais délibérément de la mélodie du couplet-*ġuṣn*, quitte à donner dans le style variationnel de l'*istirsāl,* emprunté au *dawr,* comme dans les *ṭaqṭūqas* « *'Īdī l-yamīn* » (III-1)[60] et « *Yā naḫlitēn fe l-'alālī* » (III-2). Le maître va au bout de cette logique *déconstructiviste* lorsqu'il applique à la *ṭaqṭūqa "'Amara yā 'ammūra"* (I-6) le style cantillatoire improvisatif de la *qaṣīda 'alā l-waḥda,* avec un refrain évoquant le *répons des censeurs* (dans sa version originale en *Sīkāh,* voir Abou Mrad, 2011)*,* des formules et des incises instrumentales typiques, marquant les phrases à clausules suspensives caractéristiques de l'art *ḥilmien.* Il reste que chacune des *ṭaqṭūqas* enregistrées est encadrée par un prélude ou un postlude de type *taqsīm-yā lēl* improvisé sur *bamb,* dont la durée dépasse celle de la composition en titre du disque 78 tours, ce qui fait de cette pièce tout au plus une sorte de motif fournissant à notre chanteur l'occasion d'improviser un nouveau *yā lēl,* en employant le procédé susdécrit du suspense mélodique.

Si les formes censées être entièrement précomposées sont ainsi délibérément déconstruites, il reste que les formes d'improvisation totale du *mawwāl* et de la *qaṣīda mursala* (de métrique non-mesurée) subissent également d'importants tiraillements. Tantôt, comme dans la *qaṣīda mursala « Tih dalālan »* (IV-12) et les *mawwāls « Sāhī l-gefūn »* (III-9) et *« Yā dī l-gamāl wed-dalāl »* (IV-7), pratiquement toutes les phrases de la cantillation se terminent par des clausules suspensives[61], l'affirmation conclusive de la finale n'étant faite qu'à la dernière clausule ou cadence finale. Dans d'autres cas et en alternance avec un tel suspense entretenu à l'aigu, Ḥilmī procède à une série de clausules successives sur la finale, mais de factures différentes -*taqsīm-yā lēl* (III-3, 1:16-1:31) ou *qaṣīda mursala « Ilā muḥayyāka nūru l-badr »* (III-11, à plusieurs reprises)[62]-, rendant -par le biais de leur réitération variationnelle- étonnement *suspensives* ces clausules supposées *conclusives*. Il pousse ce procédé encore plus loin, mais, cette fois-ci (une fois

[59] Déterritorialiser au sens deleuzien du terme (Deleuze et Guattari, 1980, chapitre « Ritournelle »).

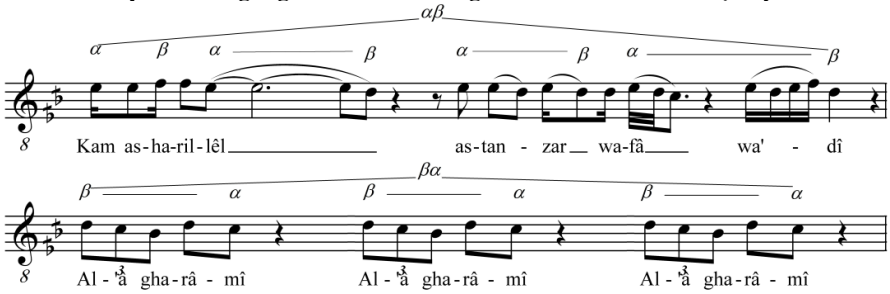
[60] Dans cette interprétation, Ḥilmī pousse la dérision jusqu'à se servir de l'interjection « *Yā Mḥammad »,* lancée au destinataire profane de la chanson pour initier allusivement une parodie litanique de *mawlid.*

[61] Si certaines formules s'arrêtent à la finale en cours de route, elles ne sont néanmoins pas suivies de respiration ou de silence permettant de dénoter une clausule conclusive. Au contraire, elles donnent lieu à chaque fois à une relance de la procédure de cantillation suspensive.

[62] La cantillation de la *qaṣīda mursala "'Umrī 'alayk"* (IV-5) constitue une sorte de condensé de celui de III-11.

n'étant pas coutume), en corrélation totale avec la sémantique textuelle des troisième et quatrième vers du *mawwāl « Yā ḥādiya l-'īs »* (III-3, 6:49-7:22), marqué par la thématique de l'errance bédouine : *« Kam ashari l-lēl astanzar wafā wa'dī Al'ā ġarāmī »* (Combien je veille la nuit attendant que soit tenue la promesse qui m'a été faite et que je retrouve mon amour). Contre toute attente et après une clausule suspensive $\alpha\beta$[63] sur le degré *muḥayyar (ré$_3$),* énoncée sur le mot « *wa'dī »,* il s'empare de la proposition salvatrice *« Al'ā ġarāmī »,* signifiant « je retrouve mon amour », et la répète trois fois de suite, avec la même formule mélodique conclusive $\beta\alpha$ (transcription 2). Cette triple insistance, prenant apparemment le contrepied du style non-réitératif de Ḥilmī, introduit par sa lancinance un *topique musical*[64], celui des retrouvailles amoureuses et d'une reterritorialisation tant quêtée, marquée ici par la conversion (l'espace de quelques secondes hypnotiques) en ritournelle de ce qui n'est conventionnellement pas répété : une formule de cantillation.

Transcription 2 : lignage modal d'un fragment du *mawwāl « Yā ḥādiya l-'īs »*



Et, inversement, notre chanteur traditionnel non-conventionnel pousse subtilement le décloisonnement des formes musicales et de leurs territoires d'attache socio-linguistico-culturels vers une autre entorse sémiotique : en pleine cantillation des vers très classiques (et omeyyades) d'Ibn Abī 'Uyayna « *Alā fī sabīli l-Lāh »* (III-13), l'efendi glisse à trois reprises (4:10-4:56) une prononciation teintée de dialecte égyptien transformant *muhgatī en muhgetī,* comme pour mettre allusivement en dérision -en en déterritorialisant la langue- les deux enregistrements de référence de la même *qaṣīda* commis par son rival, l'éminent cheikh soufi al-Manyalāwī. Cependant et en dehors de cette facétie ponctuelle, Ḥilmī prend très au sérieux (voire au tragique) la forme de la *qaṣīda 'alā l-waḥda* -notamment, les célèbres *« Fa-yā muhgatī ḏūbī gawan »* (II-8), *« Arāka 'ašiyy a-d-dam'i »* (IV-3)- même s'il y introduit de temps à autre des usages inusités. Ainsi en est-il de son choix de cantiller la totalité de la *qaṣīda « Alasta wa'adtanī »* (IV-2), du Fou de Laylā, en *Bayyātī/muḥayyar (ré$_3$)*, alors que l'introduction instrumentale est clairement affirmée en *Bayyātī/nawā (sol$_2$)*, quitte à donner des signes en faveur d'un changement complet de position transpositive du macromode -comme s'il s'agissait

[63] Le noyau principal α est constitué des degrés *kardān (do$_3$)* et *buzuk (mi$_3^{db}$),* tandis que le noyau secondaire β se compose des degrés *awj (si$_2^{db}$), muḥayyar (ré$_3$)* et *māhūrān (fa$_2$).*

[64] Dans le sens donné à ce terme par Raymond Monelle (2007).

d'une sorte de déterritorialisation modale à la quinte supérieure- et non pas dans le sens de l'installation de la couleur modale *Ḥusaynī/nawā (sol$_2$)*. Ce suspense -accru même pour des instrumentistes habitués à la très forte imprévisibilité erratique du maître- se résout par une clausule finale sur *nawā (sol$_2$),* qui confirme (en rassurant tout le monde) le mode annoncé par le *taḫt.*

Quant au comble du paradoxe stylistique, il concerne cependant l'interprétation proposée par Ḥilmī de la *qaṣīda 'alā l-waḥdā « A-sāqiyāya 'a-khamrun fī ku'ūsikumā ? »* (III-6, Vous qui me servez à boire, est-ce bien du vin que vous avez dans vos calices ?) : alors que les instrumentistes s'attendent apparemment à une *qaṣīda 'alā l-waḥdā* à laquelle ils préludent par un *dūlāb* en macromode *Bayyātī/nawā (sol),* suivi d'incises-bourdons métriques ou *mzans,* marquant et la finale modale *nawā* et les pulsations binaires du module périodique de la *waḥda*, le chanteur entame pour ces vers interrogatifs -dus au très grand poète abbasside al-Mutanabbī- évoquant le vin et la consternation jalousement amoureuse, une cantillation syllabique[65] de type *tartīl* coranique, donc de métrique pulsative irrégulière (anisochrone[66]), et dont la première clausule est suspensive sur la sous-finale *jahārkāh (fa)*. Apparemment désemparés et percevant un débit syllabique bien plus rapide que prévu, les instrumentistes réagissent de manière hétérogène : le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm propose un style d'accompagnement et de réplique cantillatoire non-mesuré[67], tandis que le violoniste Sāmī a-š-Šawwā et le *'ūdiste* Manṣūr 'Awaḍ doublent le tempo de leurs pulsations. Mais le chanteur poursuit son expérimentation stylistique en renouant progressivement avec le style usuel de la cantillation neumatique[68] et mélismatique sur une *waḥda* deux fois plus lente, interrompue par des clausules typiques suspensives, sur le quatrième degré, et conclusives, modélisées sur le *répons des censeurs,* alors que le *taḫt* s'est engagé sur tout autre chose et qu'il n'est plus en mesure de faire marche-arrière. Cette polyrythmie *polystylistique* se poursuit, tandis que notre chanteur inverse l'ordre des troisième et quatrième vers, tout en les répétant et permutant, et, pour conclure, paraphrase avec brio la clausule typique du *répons des censeurs* sur des mots à la métrique pourtant différente, mais de signification similaire, tandis que le *taḫt,* pris à ce jeu des paradoxes signifiants, plutôt que de donner à entendre la *ritournelle des censeurs* en réponse à sa paraphrase conative impulsée par Ḥilmī, relève le défi et se lance dans une sorte de *ritournelle* créée sur le vif qui récapitule en écho-*tarjama* la ligne modale globale de la séquence, opération menée haut-la-main par Muḥammad Ibrāhīm, en guise de confirmation conclusive de cette expérience créative de musicalisation sémantique d'un verbe énigmatique, complètement inédite (et probable-

[65] Un chant (ou une cantillation) est dit de style syllabique lorsque chaque syllabe est dotée d'une seule note. Si toutes les syllabes sont cantillées sur une seule et même note, la cantillation est dire *recto tono.*

[66] Il s'agit d'un rythme pratiquement *bichrone*, à l'instar de la cantillation coranique syllabique telle que l'analye Jean Lambert (2012, 23-24).

[67] Ḥilmī introduit parfois des bribes de cantillation non-mesurée dans une cantillation mesurée, mais la métrique mesurée est alors bien engagée en sorte que les instrumentistes répliquent à ces échappées (sans états d'âme) par des incises mesurées, comme dans *"Šakawtu fa-qālat"* (IV-1).

[68] Un chant (ou une cantillation) est dit de style neumatique lorsque certaines syllabes longues sont dotées d'une formule ou neume de deux ou trois notes. Il est dit mélismatique, lorsque certaines syllabes longues sont dotées de mélismes, le mélisme étant constitué par la concaténation d'au moins deux neumes.

ment unique), tout au moins, en studio, lorsque la tradition dépasse toute velléité moderniste par sa (ou son im)pertinence.

Toujours est-il que la distanciation pratiquée par Ḥilmī par rapport aux formes conventionnelles ne s'inscrit pas dans une esthétique de l'ironie, telle qu'elle est cultivée par son contemporain montmartrois Erik Satie. Elle constitue plutôt une propédeutique en creux pour le processus d'intronisation de la sémiotique modale intrasystémique en tant que seule productrice de sens en musique. Le rythme est cependant tout sauf annihilé : seule est mise à mal son inféodation systématique à la sémantique de la parole, à celle du rituel ou à celle de la chorégraphie[69]. Les figures rythmiques ne tirent plus leur légitimité de leurs modèles poïétiques, métrique de parole ou de geste, mais de ces figures mélodiques pour lesquelles elles servent de vecteurs hyposémantiques, sauf dans des cas précis où ils servent d'activateurs de topiques musicaux. Dans de nombreux *dawrs* -comme *« 'Ahd el-eḥewwa »* (I-1), « *Gaddidī yā nafsi laḥzik »* (I-2)[70], *« Sallemt-e rūḥak »* (I-3)[71], *« Bustān gamālak »* (I-11)[72], « *El-bolbol gānī »* (II-1)[73], « *Ahīn en-nafs »* (II-2)[74], *« El-'albe dāb es'efīnī »* (III-8), *« Malīkī anā 'abdak »* (IV-13), etc.- Ḥilmī s'empare de bribes syllabiques de texte et les répète à satiété en guise d'onomatopées paradigmatiques, dotées de valeurs longues et brèves destinées à être remplies, au gré de l'inspiration[75], par diverses combinaisons mélodiques. Loin du ludisme caractérisant de nombreuses interprétations de Manyalāwī, celles de Ḥilmī sont empreintes d'un sens tragique (mystérique) s'appuyant sur cette intensification continuelle de la tension psychocognitive liée à l'accumulation conative de clausules suspensives et de lignes modales secondaires erratiques ne cédant que trop rarement la place au lignage modal fondamental. Ce minimalisme, déjà observé dans le cadre des formes

[69] Les syncopes vocales lancinantes du *dawr « Bustān gamālak »* (I-11) esquissent une danse féminine de transe, de type *zār,* que le même chanteur interrompt pour renouer avec son errance modale suspensive.

[70] Dans ce magnifique *dawr,* Ḥilmī se lance dans des jeux prolongés (4:06-6:00) sur le mot *el-ġarām* (la passion) en *istirsāl* et en *hank,* mettant en exergue de manière concurrentielle les degrés *kardān (do$_3$), muḥayyar (ré$_3$), buzurk (mi$_3^{db}$), māhūrān (fa$_3$), ramal tūtī (sol$_3$),* avec confirmation du caractère conclusif sur *muḥayyar (ré$_3$),* à chaque fois par l'égrènement de l'échelle jusqu'à la finale *dūkāh (ré$_2$).*

[71] Jeu prolongé (5:40-6:00) sur le mot *šūf* (constate) en *istirsāl* et *hank,* mettant en exergue de manière concurrentielle les degrés *kardān (do$_3$), tīk šāhnāz (ré$_3^{db}$), buzurk (mi$_3^{db}$), māhūrān (fa$_3$), ramal tūtī(sol$_3$),* avec confirmation du caractère conclusif sur *muḥayyar(ré$_3$),* à chaque fois par l'égrènement de l'échelle jusqu'à la finale *dūkāh(ré$_2$).*

[72] Exaltations tragiques en *Ṣabā/kardān,* avec *istirsāl, hank* et tuilages sur les propositions *« Samaḥ zamānī »* et *« Lammā šarraf »*, puis entrée en transe sur la rythmique dansante de la proposition *« Wa-l-Lāh zamān »,* juste avant de conclure sur une apothéose en *Rāst* sur la même proposition.

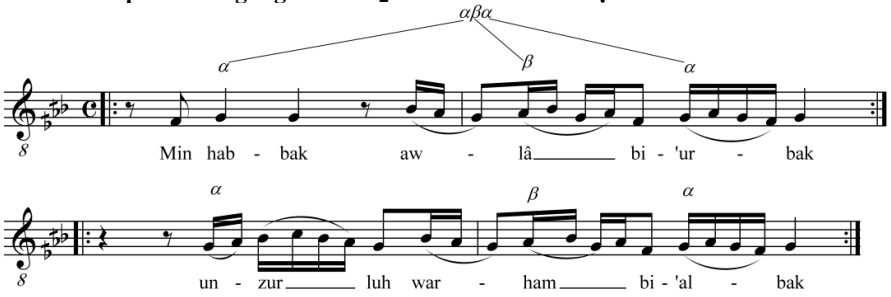
[73] Grande palette expressive, montant graduellement au cours du *ġuṣn,* avec culmination préfinale sur le *hank* du questionnement *« Za'lān lē ? »,* employant la mélodie du *maḏhab* du *dawr « Min ḥabbak awlā be-'urbak »* en *Bayyātī,* la ligne fondamentale de celui-ci (transcription 3) étant adaptée en guise de ligne concurrente de la ligne fondamentale du macromode *Rāst/jahārkāh* d'*El-bolbol gānī*, car elle se place sur son cinquième degré *kardān*.

[74] Centrage du texte sur la proposition « *Anā 'ašeʿ »* pour plus des deux-tiers de l'enregistrement et persévérance obsessionnelle dans la partie supérieure de l'échelle de *Naw'aṭar,* avec intensification du jeu de suspension-conclusion.

[75] Ce qu'il faut préciser à l'égard de cette notion d'inspiration, est que, nonobstant l'image fantaisiste et lunatique véhiculée par quelques chroniques aux forts relents anecdotiques, Ḥilmī ne développe pas une posture égotiste néoromantique. Il s'inscrit pleinement dans un profil d'interprète traditionnel créatif qui est en quête d'optimisation pragmatique des conditions contextuelles et cotextuelles de l'élaboration musicale.

à improvisation cantillatoire, est fortement représenté dans ce *dawr* quasi-matriciel qu'est *« Min ḥabbak awlā be-'urbak »* (III-12), dont le *maḍhab* extrêmement court, mis au point par Muḥammad 'Uṯmān autour de la ligne fondamentale *αβα* (la même que pour le *répons des censeurs,* transcription 1) du macromode *Bayyātī/nawā (sol$_2$)* (transcription 3) -prenant ensuite son aspect altéré *Ṣabā*-, est transformé en répons pour le *ġuṣn* qui devient ainsi entièrement responsorial. Chaque phrase-verset de ce responsorial est une efflorescence mélismatique qui se développe à partir du matériau mélodique du *répons* en phrases suspensives -de ligne modale alternative *βαβ*- exacerbées (par différenciation relativement à la ligne fondamentale *αβα*), qui aboutissent à une clausule conclusive laquelle ramène euphoniquement au *maḍhab*-répons.

Transcription 3 : lignages du *maḍhab* du *dawr « Min ḥabbak awlā be-'urbak »*



Conclusion

La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī au sein du legs discographique de la *Nahḍa* repose sur le choix anticonformiste, mais néanmoins hautement traditionnel, d'une syntaxe mélodique modale émancipée par rapport aux contraintes culturelles contextuelles, et minimaliste dans les moyens de sa mise en œuvre : déconstruction des formes conventionnelles et de leurs références stylistiques et rythmiques externes et renforcement des suspensions des clausules. Le résultat en est une errance continuelle hors des territoires fréquentés et loin des repères balisés, sans qu'aucun divertissement (au sens pascalien) ne soit ébauché, sans qu'aucun filet de sécurité ne soit tendu sous cet authentique funambule des lignes modales suspendues. Seuls de rares moments glanés au fil de cette quête tragique du paradis perdu esquissent les traits sereins d'un *topos* mélique retrouvé et donnent à entendre les fruits de cette ligne modale originaire vivante. Mais, comme si aucune finale n'est finale, les pulsations lancinantes du *bamb* reviennent à l'assaut en fin de (presque chaque) disque et relancent une nouvelle quête entourée des accents douloureux des *taqsīms* du violon et du *qānūn,* comme si ce monde n'avait de sens que par sa déchirure cruciforme.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L'imâm et le chanteur : réformer de l'intérieur (une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî) », *Les Cahiers de l'Orient* - n° 24, Dossier "La Nahda et la musique", Paris, SFEIR, p.141-150.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005a, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle,* vol. III, Musiques et cultures, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005b, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », n° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n° 28, p. 53-64.

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 5 (2011), *« Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) »*, Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 53-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012 (à paraître), « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA.

BARTHES, Roland, 1973-1985, « Saussure, le signe, la démocratie », *Le Discours social* 3-4 (1973), reproduit dans *L'Aventure sémiologique,* Paris, Seuil (1985), p. 221-226.

BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Mouton), réed. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, Paris (1966), p. 119-131.

BONFILS, Pierre et AVAN, Paul, 2012, « Otoémissions : les otoémissions acoustiques », *Encyclopaedia Universalis,* CD-Rom 2012.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.

CHOMSKY, Noam, 1975, *Réflexions sur le langage,* trad. en français en 1981, Paris, Flammarion.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961).

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe [le sens de la tradition dans l'Orient musical],* Paris, Verdier.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question,* Paris, Geuthner.

ECO, Umberto, 1975 (13e édition, 1993), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani; tr. ang. : 1976, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

GIANNELOS, 1996, Dimitri, *La musique byzantine,* Paris, l'Harmattan.

HJELMSLEV, Louis, 1971, « Langue et parole », *Essais linguistiques*, Paris, éditions de Minuit, p. 28-90.

HOURANI, Albert, 1962, *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939,* London, Oxford University Press.

HULA'Ī, Muḥammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

JUNDĪ, Aḥmad al-, 1984, *Ruwwād al-naġam al-'arabī,* Damas, Dār Ṭlās.

LAGRANGE, Frédéric, 1994 (thèse de doctorat non publiée), *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa,* Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », livret de la compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muhsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.

LAGRANGE, Frédéric, 2012, « 'Abd al-Ḥayy Afandi Ḥilmī (-1857-l4/4/1912) : une biographie », livret de la compilation CD « 'Abd al-Ḥayy Afandi Ḥilmī », Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

LAMBERT, Jean, 2012, « Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 19-42.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, SELAF, p. 45-59.

MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MEEÙS, Nicolas, 1992a, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1992b, « Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (février 1992), p. 26-29. Version revue (2008) : http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1993a, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale* 32*,* p. 9-13. Version revue (2006) http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1993b, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MEEÙS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis,* vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161–174.

MEEÙS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 11-18.

MEEÙS, Nicolas, 2012-2013, « La sémiotique musicale comme modèle pour une sémiotique générale », École doctorale « Concepts et langages » http://nicolas.meeus.free.fr/Semiotique1/index.html (accédé le 13/01/2013).

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.

MOLINO, Jean, 2007, « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. V, L'unité

de la musique, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 1154-1196.

MONELLE, Raymond, 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique,* Martha Grabocz (éd.), Paris, Hermann Éditeurs, p. 177-194.

MOULIN, Annie, BERA, Jean-Christophe & COLLET, Lionelm 1994, "Distortion Product Otoacoustic Emissions and Sensorineural Hearing Loss*", International Journal of Audiology*, Vol. 33, No. 6 (1994), p. 305-326.

MUWAYLIḥĪ, Ibrāhīm al-, 1902, « 'Abduh al-Ḥāmūlī », in Jurjī Zaydān (éd.) *Tarājim mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du XIX^e^ siècle], réédité par Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt, Beyrouth, p. 406-407.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2004, « La signification comme paramètre musical », *Musiques une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle,* vol. II, « Les savoirs musicaux », Jean-Jacques Nattiez éd., Actes Sud, Arles, p. 255-289.

PICARD, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.

QAṢṢĀṢ, Fu'ād al-, 1966, *Muḏakkirāt Sāmī a-š-Šawwā* [Les mémoires de *Sāmī a-š-Šawwā*], Le Caire, Kitāb al-Jayb.

RACY, Ali Jihad, 2007, « Music and Social Structure: the *Takht* Tradition of Early-Twentieth Century Cairo », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen,* n° 1, Baabda (Liban), Éditions de l'UPA, p. 57-76.

REINACH, Théodore, 1926, *La Musique grecque*, Paris, Payot.

RIEMANN, Hugo, 1872 (sous le nom de H. RIES), "Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik", reproduit dans Hugo REIMANN, *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetic, Theorie und Gescichte de Musik,* III, Leipzig, 1901, reprint Hildescheim, Olms, 1967, p. 1-22.

RIZQ, Qasṭandī, sd, *Al-mūsīqā al-šarqiyya wa-l-ġinā' al-'arabī : Nuṣrat al-ḥidīwī Ismā'īl li-l-funūn al-gamīla wa-ḥayāt al-Ḥāmūlī*, vol. 1 sd [1936], vol. 2 sd [v. 1938], vol. 3 sd [1946], vol. 4 sd [1947], Le Caire, al-Maṭba'a al-'aṣriyya fī al-faggāla.

RONZEVALLE, (Père) Louis, 1912, « Préface, traduction française, textes et notes » du *Traité de musique arabe moderne* (*Lettre sur l'art musical par le Dr Michel Mušāqa, dédiée à l'Émir Chéhab*), Beyrouth, Mélanges de la Faculté orientale.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1972 (1906-1911), *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro, Paris, Payot.

SECHEHAYE, Charles-Albert, 1926, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.

SHAWAN, Salwa el-, 1987, « Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éditeur), Paris, SELAF, p. 152-157.

TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopœdia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

VELICU, Anca-Marina, 2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64.
VIGREUX, Philippe, 1991, « Esquisse d'une chronologie du réformisme en Égypte », *Les Cahiers de l'Orient,* n° 24, SFEIR, Paris, p. 190-205).
WAESBERGHE, Joseph Smits van, 1955, *Textbook of Melody: A Course in Functional Melodic Analysis,* American Institute of Musicology.
WRIGHT, Owen, 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music 1250-1300,* London, Oxford University Press.

Discographie

ḤILMĪ, ʻAbd al-Ḥayy, 1994, « Les Archives de la musique arabe : ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī », compilation de 78 tours en un CD et livret musicologique, éd. Frédéric Lagrange, Paris, Club du Disque Arabe, CDA - AAA 075.
MANYALĀWĪ, Yūsuf al-, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », compilation CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Muḥsin Sawa et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.
ḤILMĪ, ʻAbd al-Ḥayy, 2012, « Une anthologie », compilation de 78 tours en quatre CD et livret musicologique, Nidaa Abou Mrad, Frédéric Lagrange et Mustafa Said éd., Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

Annexe 1 : Échelles modales

La tradition musicale artistique du *Mašriq* est associée à une échelle-type commune ou *matrice de base*, qui consiste en un *pentacorde de genre zalzalien,* c'est-à-dire une échelle à cinq degrés séparés par des intervalles de types seconde moyenne[76] (codée *n)* et seconde majeure[77] (codée *M)* (Abou Mrad, 2005a).

Ce pentacorde matriciel prend les deux formes transpositives suivantes : (1) do_2-sol_2 : rāst (do_2) – M - dūkāh ($ré_2$) – n - sīkāh (mi_2^{db}) – n – jahārkāh (fa_2) – M – nawā (sol_2) et (2) fa_2-do_3 : jahārkāh (fa_2) – M - nawā (sol_2) – n - tīk ḥiṣār (la_2^{db}) – n – ʻajam (si_2^{b}) – M – kardān (do_3). Chacun des huit macromodes ou modes globaux de base de cette tradition, à savoir Rāst, Bayyātī, Sīkāh, Nakrīz (Naw'aṯar ou Ḥiṣār), Ḥijāz, Jahārkāh, ʻUššāq et Ṣabā, emprunte à ce pentacorde l'un de ses degrés pour en faire son qarār ou finale, c'est-à-dire sa note conclusive. La définition de l'échelle octacordale de chaque mode se fait par complétion de ce pentacorde do_2-sol_2 ou fa_2-do_3 par un tétracorde supérieur ou inférieur (sol_2-do_3, pour le pentacorde do_2-sol_2, ou do_3-fa_3, pour le pentacorde fa_2-do_3), ce tétracorde pouvant être : (1) de genre zalzalien (n et M), pour Rāst et Sīkāh ; (2) de genre diatonique, dans sa nuance régionale[78], caractérisée par le resserrement de sa seconde mineure -devenant minime[79] (codée mm)- et l'élargissement de la seconde majeure qui la surplombe -devenant maxime[80] (codée MM)-, pour Bayyātī[81], Jahārkāh et ʻUššāq (également

[76] Une seconde moyenne est intermédiaire entre une seconde mineure et une seconde majeure et équivaut à un trois-quarts de ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 150 cents (plus-ou-moins un comma).

[77] Une seconde majeure équivaut au ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 200 cents (plus-ou-moins un comma).

[78] L'analyse de cette structure à partir de documents sonores des débuts de l'ère discographique arabe (Abou Mrad, 2005a) la rapproche des nuances *toniée* (dite d'Archytas) et *amollie* du genre diatonique, qui s'expriment, respectivement, par les séries (non ordonnées) de rapports superparticulaires : 9/8 (204 c.) – 28/27 (63 c.) - 8/7 (231 c.) et 10/9 (182 c.) – 21/20 (85 c.) - 8/7 (231 c.) (Reinach, 1926).

[79] Une seconde minime équivaut à un tiers de ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 67 cents.

[80] Une seconde maxime est une seconde majeure agrandie, à l'instar du ton maxime des nuances des théoriciens hellènes et arabes, de rapport *superparticulaire* 8/7 et de valeur logarithmique 231 c. Elle est dans ce

dénommé Nahāwand) ; (3) de genre chromatique, dans sa nuance régionale[82], agencement d'intervalles de seconde moyenne (n), maxime (MM) et mineure[83], pour Ḥijāz, auquel s'adjoint (en position inférieure) une seconde majeure pour Nakrīz ; (4) sachant que l'échelle de Ṣabā est empruntée à celle de Bayyātī, avec altération descendante du quatrième degré, réalisant un genre chromatique, à base d'intervalles de seconde mineure et de seconde augmentée (codée a).

Il reste que ces macromodes s'inscrivent de manières spécifiques dans les registres vocaux et instrumentaux (moyennant la tolérance d'importants écarts par rapport au diapason de l'époque $la_3 = 435$ Hz[84]) avec deux positionnements transpositifs pour cinq modes, donnant lieu à treize configurations macromodales usuelles pour les enregistrements de Ḥilmī et de Manyalāwī (tableau 1).

Notons de surcroit que l'octave zalzalienne constitue l'échelle de référence pour ce système métamodal, en ce sens que le positionnement intervallique relatif de ses degrés en fait des sortes de phonèmes mélodiques autour desquels fluctuent comme des allophones mélodiques les hauteurs des échelles modales particularisées.

Tableau 1 : les treize macromodes usuels des enregistrements de Ḥilmī, répertoriés selon le descriptif des pistes de l'anthologie AMAR, 2012

Macromode	Finale	Échelle-type	Séquences enregistrées affiliées
(grand) Rāst ou *Kardān*	*rāst* (do_2)	*rāst* (do_2) – *M - dūkāh* ($ré_2$) – *n - sīkāh* (mi_2^{db}) – *n – jahārkāh* (fa_2) – *M – nawā* (sol_2) – *M – ḥusaynī* (la_2) – *n – ʿawj* ($si_2^{db)}$) – *n – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *n – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) *- m - šāh nāz* ($ré_3^{b}$) *– a – jawāb būsalīk* (mi_3) *– m - māhūrān* (fa_3) *– M – ramal tūtī* (sol_3), pour la couleur *Dalanšīn]*	*dawr "Bustān gamālak"* (I-11), *muwaššaḥ "Átānī zamānī"* (II-5), *taqsīm-yā leyl, mawwāl "Yā ḥādiya l-ʾīs"* (III-3)
(grand) Jahārkāh ou *Māhūr*	*rāst* (do_2)	*ʿušayrān* (la_1)*- m – ʿirāq* (si_1^{db}) *– m - rāst* (do_2) *– M - dūkāh* ($ré_2$) *– M - būsalīk* (mi_2) *– mm – tīk būsalīk* (fa_2^{db}) *– MM – nawā* (sol_2) *– M – ḥusaynī* (la_2) *– n – ʿawj* ($si_2^{db)}$) *– n – kardān* (do_3) *– M – muḥayyar* ($ré_3$) *– n – buzurk* (mi_3^{db}) *– m – tīk buzurk* (fa_3^{db}) *– MM – ramal tūtī* (sol_3) [*baladī kardān* ou bien : *kardān* (do_3) *- m - šāh nāz* ($ré_3^{b}$) *– a – jawāb būsalīk* (mi_3) *– m - māhūrān* (fa_3) *– M – ramal tūtī* (sol_3)*]*	*dawr "El-ḥobb-e ṣabbaḥnī ʿadam"* (I-7)
ʿUššāq ou *Nahāwand*	*rāst* (do_2)	*rāst* (do_2) *– M - dūkāh* ($ré_2$) *– mm - nahāwand* (mi_2^{bdb}) *– MM – jahārkāh* (fa_2) *– M – nawā* (sol_2) *– n - tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) *– n – ʿajam* (si_2^{b}) *[ou ʿawj* ($si_2^{db)}$)*] – M – kardān* (do_3) *– M – muḥayyar* ($ré_3$) *– mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) *– MM – māhūrān* (fa_3) *– M – ramal tūtī* (sol_3)	*dawr "Yā Maṣr ʿunsek ʿāl"* (IV-10)
(grand) Ḥijāz ou *Ḥijāz kār*	*rāst* (do_2)	*rāst* (do_2) *– n – tīk zirkūlah* ($ré_2^{db}$) *– MM - būsalīk* (mi_2) *– m – jahārkāh* (fa_2) *– M – nawā* (sol_2) *– n -*	*dawr "Entā farīd fel-ḥosn"* (I-8)

contexte le reste de soustraction tierce mineure (3/2 ton, environ 300 c.) moins seconde minime (mineure resserrée, 1/3 ton, 67 c.). Elle équivaut donc ici à un sept-sixième de ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 233 cents.

[81] Le tétracorde d'extension de *Bayyātī* peut être également de genre zalzalien.

[82] L'analyse de cette structure à partir de documents sonores des débuts de l'ère discographique arabe (Abou Mrad, 2005a) la rapproche de la nuance *syntone* ou *tendue* du genre chromatique. En fait, la genèse de cette échelle se fait par augmentation de la seconde placée au milieu d'un tétracorde zalzalien, aux détriments des deux autres secondes, pour donner la succession : 12/11 (151 c.), 7/6 (267 c.), 22/21 (80 c.) (Wright, 1978, p. 42-43, 51). Dans ce contexte, la seconde maxime est plus large qu'elle ne l'est dans le diatonique *tonié*. Elle frise la seconde augmentée. Aussi l'affinement de l'analyse des documents sonores met en exergue le modèle suivant pour l'échelle chromatique arabe : 16/15 (112 c.), 7/6 (267 c.) et 15/14 (119 c.), autrement dit, une seconde très large entourée de deux grandes secondes mineures (Abou Mrad, 2005).

[83] Une seconde mineure équivaut au semi-ton, dont la valeur logarithmique tourne autour de 100 cents (plus-ou-moins un comma).

[84] Louis Ronzevalle (1912, p. 19) considère le *yakkāh* arabe comme étant équivalent à un *sol* européen plus ou moins un ton.

		tīk ḥiṣār (la_2^{db}) – *MM – māhūr* (si_2) – *m – kardān* (do_3) - *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{bdb}$) – *MM – jawāb būsalīk* (mi_3) – *m* - *māhūrān* (fa_3) [ou bien *kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)]	
(grand) Bayyātī ou *Muḥayyar*	*dūkāh* ($ré_2$)	*rāst* (do_2) – *M* - *dūkāh* ($ré_2$) – *n* - *sīkāh* (mi_2^{db}) – *n – jahārkāh* (fa_2) – *M – nawā* (sol_2) – *M – ḥusaynī* (la_2) – *n – ‘awj* (si_2^{db}) [ou *nīm ‘ajam* (si_2^{bdb})] – *n – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *n – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)	*dawr “Gaddedī yā nafsi ḥaẓẓek”* (I-2)
(grand) Sīkāh	*sīkāh* (mi_2^{db})	*rāst* (do_2) – *M* - *dūkāh* ($ré_2$) – *n* - *sīkāh* (mi_2^{db}) – *n – jahārkāh* (fa_2) – *M – nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *M – ‘awj* (si_2^{db}) – *n – kardān* (do_3) – *M* - *muḥayyar* ($ré_3$) – *n* - *buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)	*muwaššaḥ "Yā naḥīf al-qawām"* (I-4), *muwaššaḥ "Waghak mušriq"* (I-5)
Rāst	*jahārkāh* (fa_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b}) – *M – kardān* (do_3) – *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{db}$) – *M – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)]	*dawr dawr “El-bolbol gānī”* (II-1), *dawr “El-ward-e fō’ wagnāt bahiyy el-gamāl”* (II-4), *taqsīm yā lēl, qaṣīda mursala "Ilā muḥayyāka nūru l-badr"* (III-11), *qaṣīda mursala "‘Umrī ‘alayka taṣawwuqan"* (IV-5), *muwashshaḥ "Yā akḥal el-’ēn"* (IV-11), *qaṣīda mursala "Tih dalālan"* (IV-12), *dawr "Malīkī anā ‘abdak"* (IV-13)
Nakrīz (Naw’aṭar ou *Ḥiṣār)*	*jahārkāh* (fa_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *MM – māhūr* (si_2) – *m – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) - *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{b}$) – *MM – jawāb būsalīk* (mi_3) – *m* - *māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3), pour la couleur *Naw’aṭar]*	*dawr “Ahīn en-nafs”* (II-2)
Bayyātī	*nawā* (sol_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b})– *M – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou bien : *kardān* (do_3) - *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{b}$) – *MM – jawāb būsalīk* (mi_3) – *m* - *māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3), pour la couleur *Šūrī]*	*dawr “‘Ahd el-eḥewwa”* (I-1), *dawr “Sallemt-e rūḥak"* (I-3), *dawr "Lā yā ‘ēn"* (II-6), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Fa-yā muḥgatī ḏūbī gawan"* (II-8), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "A-sāqiyāya a-ḥamrun fī ku’ūsikumā"* (III-6), *taqsīm-yā lēl, mawwāl "Lā teḥsibu inn el-be’ād"* (III-7), *mawwāl "Amr el-ġarām"* (III-10), *dawr “Min ḥabbak awlā bi-’urbak”* (III-12), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Alā fī sabīli l-Lāh"* (III-13), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Šakawtu fa-qālat"* (IV-1), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Alasta wa’adtanī"* (IV-2), *qaṣīda ‘alā l-waḥdā "Arāka ‘ašiyy a-d-dam’i"* (IV-3), *muwaššaḥ "Yā laylu ‘inna l-ḥabība wāfā"* et *muwaššaḥ "ġuṣnu bānin gabīnuhu"* (IV-8)
Ṣabā	*nawā* (sol_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b})– *m – māhūr* (do_3^{b}) – *a – muḥayyar* ($ré_3$) – *m –sunbulah* (mi_3^{b}) – *M – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) [ou – *m* - *jawāb ṣabā* (sol_3^{b})]	*dawr "El-ḥosn anā ‘eshe’to"* (I-9), *dawr “Mā aḥebb-e ġēyrak”* (IV-6), *mawwāl "Yā dī l-gamāl wi-d-dalāl"* (IV-7)
Ḥijāz	*nawā* (sol_2)	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *MM – māhūr* (si_2) – *m – kardān* (do_3) – *M – muḥayyar* ($ré_3$) – *mm – nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – *MM – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3)	*dawr "Fe maglis el-’ons el-hanī"* (I-10), *mawwāl "Yā mufrad el-ġīd"* (II-7), *taqsīm yā lēl mawwāl "Sāhī l-gefūn"* (III-9)
Sīkāh	*tīk ḥiṣār* (la_2^{db})	*jahārkāh* (fa_2) – *M* - *nawā* (sol_2) – *n* - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – *n – ‘ajam* (si_2^{b}) – *M – kardān* (do_3) – *n – tīk šāh nāz* ($ré_3^{db}$) – *M – buzurk* (mi_3^{db}) – *n – māhūrān* (fa_3) – *M – ramal tūtī* (sol_3) - *n – jawāb tīk ḥiṣār* (la_3^{db})	*ṭaqṭūqa "‘Amara yā ‘ammūra"* (I-6), *dawr "Anā ‘a’ša’ fī zamānī"* (II-3), *ṭaqṭūqa "Yā naḥletēn fel-’alālī"* (III-2), *muwaššaḥ "Nāḥat fa-’agabtuhā"* (III-4), *muwaššaḥ "Hāti ayyuhā s-sāqī"* (III-5), *dawr "El-’alb-e dāb es’efīnī"* (III-8), *du’ā’ "Ye’īš Ḥedēwī Maṣr"* (IV-9)

Jahārkāh	*'ajam* (si_2^b)	*jahārkāh* (fa_2) – M - *nawā* (sol_2) – n - *tīk ḥiṣār* (la_2^{db}) – n – *'ajam* (si_2^b) – M – *kardān* (do_3) – M – *muḥayyar* ($ré_3$) – mm – *nīm sunbulah* (mi_3^{bdb}) – MM – *māhūrān* (fa_3) – M – *ramal tūtī* (sol_3)	*taqsīm-yā lēl, ṭaqṭūqa "'Īdī l-yamīn"* (III-1),

Annexe 2 : Organisation rythmique périodique

Frappes percussives : la description des modules rythmiques périodiques arabes repose d'abord sur la codification des deux frappes percussives distinctives, par référence à des membranophones sur cadre (*riqq*, pour la musique d'art), ces sons n'étant pas associés à des hauteurs précises, mais rendus distincts par le trait pertinent représenté par le registre du spectre fréquentiel : timbre grave, pour le *dum,* et aigu, pour le *tak.* Ces deux unités percussives sonores distinctives, D et T, sont concaténées avec des unités percussives silencieuses S. Chaque unité percussive occupe la place d'une unité de subdivision temporelle élémentaire, mais sujette à des subdivisions plus fines (1) au niveau du phrasé mélodique, pour recevoir des ornements, ou (2) au niveau rythmique pour donner lieu à des contretemps et des syncopes.

Pulsations et modules : Ces unités percussives sont regroupées par deux ou par trois pour former des pulsations, ou cellules rythmiques, tantôt égales et tantôt inégales entre elles. Dans le premier cas, celui des pulsations isochrones, la métrique du module est dite régulière (au plan micrométrique) et mesurée (au plan macrométrique), tandis que dans le second cas, celui des pulsations anisochrones, cette métrique est dite irrégulière (au plan micrométrique, celui des unités minimales) et mesurée (au plan macrométrique, celui des cadres temporels phrastiques).

Tableau 2 : modules percussifs périodiques usuels de la première décade de l'ère discographique égyptienne

Type de module	**Dénomination du module**	**Nombre de pulsations**	**Nombre de temps premiers**	**Description du module : D = *dum* ; T = *tak* ; S = silence ; / = séparation entre deux pulsations consécutives au sein du même module**
Régulier court	*Waḥda sā'ira*	2	4	DS/TT, souvent, avec syncope anticipant le premier *tak* d'un demi-temps
	Waḥda mukallafa	4	8	DS/TT/DS/TS, avec syncope anticipant le premier *tak* d'un demi-temps
	Bamb	4	8	DS/TT/SS/DS, avec syncope anticipant le premier *tak* d'un demi-temps
	Maqsūm	4	8	DT/ST/DS/TS, parfois, le tempo de ce module deux fois plus rapide que celui de la *waḥda sā'ira*
	Maṣmūdī	4	8	DD/ST/DS/TS, parfois, le tempo de ce module deux fois plus lent (*maṣmūdī kabīr)*
	Dārij	3	6	DS/TT/TS
Irrégulier court	*Dawr hindī*	3	7	DTT/DS/TS
	Aqṣāq	4	9	DS/TS/DS/TST
	Samā'ī ṯaqīl	4	10	DST/TS/DD/TST
Prolongé	*Mudawwar '*	6	12	DS/TS/DD/DS/TS/TS
	Murabba'	6	13	DTS/DS/SS/TS/TS/DS
	Muḥajjar	7	14	DD/DS/TS/DS/TS/TS/TT
	Muḫammas	8	16	DS/DS/DS/SS/TS/TS/DS/SS

RTMMAM n° 6 (2012)

Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint

Nidaa ABOU MRAD et Toufic MAATOUK*

La question de l'éthos[1] mélodique des chants liturgiques maronites est confrontée à la problématique inhérente aux hymnes syriaques strophiques dont les mélodies-types, qui habillent la « strophe de tête » ou *rīš qōlo,* s'adaptent à une pluralité de strophes de significations différentes, et échappent *de facto* à l'emprise sémantique du texte religieux. Cependant et par-delà le processus de variation dit du *šuḥlōfo,* induisant une discrimination formulaire modale entre le Temps Ordinaire, *Šḥīm* en syriaque, et celui de la Passion, *Ḥāšo* en syriaque, certaines monodies semblent être spécifiquement appropriées aux offices du Vendredi saint. Il s'agit d'abord de trois hymnes de langue syriaque, qui reposent (moyennant des réarrangements rythmiques) sur une mélodie-type unique et récurrente qui fait se succéder, pour chaque strophe, une clausule suspensive, placée à la fin du premier vers, et une clausule conclusive, placée à la fin du deuxième. Il s'agit ensuite de deux chants apparus à la fin du XIX^e^ s., dont les textes poétiques de langue arabe classique relèvent d'une piété populaire doloriste, et qui dérivent musicalement de la mélodie-type d'hymnes syriaco-maronites du *Ḥāšo*, apparentée à celle des trois susmentionnées, moyennant l'application d'une altération descendante et fluctuante à deux degrés de son échelle modale, supposée installer un éthos afflictif dévotionnel. Cet article propose une étude sémiotique de l'inférence des procès significatifs d'ordre théologique liturgique, liés aux notions dialectiques de rédemption résurrectionniste et de dolorisme crucial, dans l'élaboration *grammaticale modale* des chants maronites.

* Moine et prêtre antonin maronite, directeur de l'Ecole de Musique des Pères Antonins, doctorant à l'Institut Pontifical de Musique Sacrée à Rome.

[1] Voir During, 1988 et 1994, pour l'application de la notion d'éthos au territoire de l'Orient musical et pour une approche esthétique des traditions musicales afférentes.

1. Du rédemptionisme au dolorisme

Le *Ḥāšo* constitue un moment fort de l'année liturgique maronite, caractérisé par la grande richesse théologique et musicale de son office divin[2]. Sa principale caractérisation musicale réside dans le *šuḥlōfo*, processus de conversion des mélodies des hymnes du *Šḥīm* en des mélodies spécifiques du *Ḥāšo*. Ces mélodies sont chantées avec des textes variables adaptés à la thématique du jour. Ces textes traditionnels, qui relèvent d'une attitude liturgique maronite empreinte de théologie patristique - notamment, celle de saint Éphrem de Nisibe (303-373)-, s'inscrivent dans la vision rédemptioniste de la liturgie (récapitulée par les orientations postconciliaires[3]), qui est étrangère à tout dolorisme, comme le confirment les études historiographiques de la liturgie maronite clarifiant la structure originaire de l'ensemble de l'office (Tabet, 1972 ; Gemayel, 1988).

Le dolorisme constitue cependant une attitude rituelle plus-ou-moins hétérodoxe qui apparaît d'une manière récurrente tout au long de l'histoire du christianisme (et de celle de l'islam chiite[4]). Diverses influences antiques, indo-européennes - hellènes (stoïcisme et religions à mystères initiatiques) et hindouistes (Nahel, 2004)- et sémitiques (résurgence de religions mythiques agraires, marquées par le schéma de mort et de résurrection d'un homme-dieu), sont généralement mises en cause à cet égard par les historiens comparatistes[5].

Toujours est-il que cette sensibilité est plus aisément assumée par certaines franges du monachisme chrétien antique (les *saints stylites*, notamment) ou de la dévotion populaire, à l'ascétique exacerbée, recourant aux pénitences corporelles, mortifications souvent instrumentalisées, qui visent à se rapprocher de Dieu (Nahel, 2004). Elle est, en outre, confortée par ce discours théologique particularisé qui insiste sur une culpabilité inhérente à la notion de *péché originel* (Saint Augustin), la rédemption étant assujettie dans cette perspective à une réactualisation personnelle, communielle, empathique et expiatoire (destinée à se racheter en « faisant mourir » une part égotiste et mondaine de soi) de la souffrance du Christ sur la Croix.

Cette forme extrême de piété est thématisée en Europe médiévale, notamment, par *L'imitation de Jésus-Christ ,* par la vie des saints qui ont porté dans leurs corps les *stigmates* des plaies christiques et par des poèmes doloristes paraliturgiques,

[2] Cet office est constitué des sept prières des heures : *ramšō* (vêpres), *ṣafrō* (matines) etc., le contenu de ces prières étant spécifique à chaque jour de la Semaine Sainte.

[3] Témoin en est le texte « Salvifici doloris » -lettre apostolique de S.S. Jean-Paul II, 11 février 1984, article 3- et son insistance sur la rédemption qui « s'est accomplie par la croix du Christ ».

[4] Si l'islam sunnite orthodoxe est exempt de dolorisme (en dehors du *fakirisme* de quelques confréries soufies), en revanche, des pans importants de la tradition chiite imamite duodécimaine sont résolument doloristes. Cela concerne principalement la commémoration du martyre de l'imam Ḥusayn, mort à Karbalā' (Irak) en 680. Les récits rituels de l'Achoura prennent en effet la forme du *riṯā',* lamentation cantillée qui incite les participants aux pleurs et aux soupirs, en alternance avec les chants de *laṭm* scandés par des participants battant leur coulpe. Il s'agit en fait d'une pratique dévotionnelle pour les fidèles, qui leur permet de revivre cette tragédie d'une manière empathique qui n'est pas sans rappeler le dolorisme chrétien (Vivier-Muresan, 2012).

[5] Inversement, d'autres auteurs, comme Michel Meslin (1963) et Jean Pépin (2012), sont convaincus que ces extrapolations comparatistes sont tantôt exagérées et tantôt réversibles.

comme la célèbre *séquence*[6] médiévale du Vendredi Saint, le *Stabat Mater dolorosa*[7], dont la musicalisation à l'époque baroque (la plus connue étant celle de Pergolèse) est concomitante de son intégration à la liturgie catholique (en 1727) et a contribué, par la suite, au développement du dolorisme dans l'Europe du XIX^e^ s..

Dans cette terre antique du Levant, favorable aux élans dévotionnels liés aux tragédies religieuses, qui en font le thème d'actes rituels à visée cathartique, les pratiques paraliturgiques populaires maronites ne peuvent donc pas échapper, à la fin du XIX^e^ s., au souffle du dolorisme romantique, venu d'Italie et de France. C'est ainsi que serait née la version levantine du *Stabat Mater dolorosa*, alimentée par les réminiscences des lamentations d'Astarté à la mort d'Adonis et de celles de Zaynab devant la tête tranchée de son frère, l'imam Ḥusayn. Selon le Père Germanos Germanos[8], les pratiques de piété populaire « demeurent imprégnées jusqu'aujourd'hui par cette "dérive" séculaire et n'arrivent pas à s'en sortir malgré la réforme liturgique qu'a engagée l'Église maronite lors des trois dernières décennies. La Commission Liturgie du Synode des évêques maronites a ainsi souhaité le remplacement de la célébration du rituel du "chemin de croix" dans les paroisses lors du Carême, par les chants de l'office. Certains évêques maronites ont essayé d'appliquer cette orientation. Malgré cela, les chants doloristes restent privilégiés parmi les fidèles, et si on ne les chante pas, ils considèrent que le rituel n'est pas accompli ».

2. Ségrégation sémiotique modale de la liturgie maronite

La présente recherche propose un pendant sémiotique musical à cette dissociation théologique entre liturgie rédemptioniste et dévotion doloriste, cohabitant *de facto* au sein des rituels du Vendredi saint maronite. Cette approche s'appuie sur le recoupement de cette dissociation d'ordre idéologique avec une ségrégation d'ordre mélodique qui existe entre les hymnes chantées ce jour-là.

Cette opposition concerne prioritairement les modes, manières d'être du phrasé musical au plan mélodique. Or, la description quadripartite de la modalité faite par Tran Van Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques [*modalité scalaire*] ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle [*modalité polaire et nucléaire*] ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts [*modalité formulaire*] ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique, liée à cette formule-type et à la structure sous-jacente [*modalité esthésique*].

[6] La séquence est un texte poétique composé selon la procédure des tropes sur le mélisme dénommé *Jubilus,* qui est placé sur la dernière syllabe d'un *Alléluia.*

[7] « Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié » (Honegger, 1996, p. 973). La composition de cette séquence au XIII^e^ s. est attribuée au franciscain italien Jacopone da Todi.

[8] Théologien, Recteur de l'Université Antonine, com. perso. 6/02/2013.

Quant à la sémiotique modale intrasystémique (Abou Mrad, 2011, 2012), elle envisage l'énonciation monodique modale dans son articulation[9] à base d'unités significatives, se confondant avec les formules minimales pertinentes de l'énonciation, lesquelles s'articulent à leur tour sur la base d'unités distinctives, assimilées aux hauteurs saillantes de ces formules. Ces hauteurs sont dissociées (en termes de traits pertinents) en deux *noyaux métamodaux distinctifs*. C'est le choix de la finale d'un mode donné qui détermine le noyau principal α de celui-ci, en tant que chaîne de tierces passant par cette finale, tandis que le noyau secondaire β recouvre la chaîne de tierces passant par la susfinale. Ainsi ces noyaux constituent-ils non seulement les traits pertinents des unités distinctives des formules minimales significatives, mais (par extension) les *indicateurs sous-jacents* des phrases musicales. L'analyse permet de substituer à celles-ci leurs *lignes nucléaires grammaticales modales,* constituées par la mise en succession des *indicateurs sous-jacents* des degrés forts du profil formulaire. La référence normative en est la *ligne fondamentale* $\alpha\beta\alpha$*,* qui part d'un degré quelconque du noyau principal, passe par un degré du noyau secondaire pour aboutir d'une manière *transitive* à la *finale* du mode de l'énoncé englobant, signant ainsi la complétude sémantique de la phrase et son statut potentiellement conclusif. Cette courbe modale de référence cohabite néanmoins avec sa variante dénommée *ligne alternative,* $\alpha\beta\beta$, qui se termine par un degré quelconque du noyau secondaire et représente une forme d'incomplétude sémantique, synonyme de statut suspensif (Abou Mrad, 2011).

En adoptant la logique de la grammaire transformationnelle chomskyenne, la *syntaxe modale* est entendue générer non pas des phrases, mais des *lignes syntagmatiques d'indicateurs nucléaires* de base, que des règles transformationnelles convertissent en des *indicateurs syntagmatiques dérivés,* donnant les phrases, *moyennant* des réarrangements stylistiques, conçus en rapport notamment avec la trame temporelle métrique-rythmique[10], et qui constituent les équivalents des réarrangements morphophonologiques de la grammaire verbale. En ce sens, la *ligne fondamentale* $\alpha\beta\alpha$ équivaut à une *phrase-noyau* (déclarative, affirmative etc.), tandis que la *ligne alternative* $\alpha\beta\beta$ tient lieu de phrase dérivée (interrogative etc.)[11].

[9] Cette notion d'articulation musicale est empruntée à Nicolas Meeùs (2002 et 2012), qui applique au champ musical les principes linguistiques de la double articulation d'André Martinet (1970) et des niveaux de l'analyse linguistique d'Emile Benveniste (1962).

[10] Ces réarrangements stylistiques consistent dans certains cas -comme celui qui fait l'objet de la présente recherche- en des restructurations scalaires particulières, comme les altérations fluctuantes du dolorisme.

[11] « L'architecture de la grammaire générative transformationnelle comportera alors une suite de *règles syntagmatiques* et une suite de *règles morphophonologiques* ayant la même forme de base (règles de réécriture [52]), reliées entre elles par une suite de *règles transformationnelles*. Le composant syntaxique unique éclatera en deux niveaux linguistiques distincts, encore plus abstraits, le niveau syntagmatique et le niveau transformationnel [1, p. 52]. Plusieurs types de transformations sont distingués, selon l'*analyse structurelle* des séquences auxquelles elles s'appliquent et selon leur résultat (le *changement structural* qu'elles font subir à ces séquences) : les *transformations obligatoires*, qui doivent s'appliquer à toute dérivation pour que l'on obtienne une phrase (de la langue concernée [53]), et des *transformations facultatives* ou *optionnelles*, dont l'entrée est déjà une phrase (en fait: l'indicateur syntagmatique sous-jacent à celle-ci) [54]; d'où une distinction fondamentale entre les phrases de la langue: *phrase-noyaux* (déclaratives, simples, affirmatives *et* actives) vs phrases «dérivées» (interrogatives *ou* impératives, *et/ou* complexes (coordination, subordination (complétives, relatives enchâssées), *et/ou* négatives *et/ou* passives : sorties de l'application de transformations facultatives, à (au moins) une phrase noyau) [55] » (Velicu, 2005, p. 46).

En somme, si la sémiotique modale intrasystémique[12] se rapporte aux structures mélodiques profondes et à leurs dérivations, il revient aux réarrangements stylistiques, donc aux conversions inhérentes au tramage temporel rythmique de la structure de surface -et aux éventuelles fluctuations intervalliques- de déterminer la part extrasystémique (le système signifiant étant la modalité nucléaire et formulaire) de cette sémiotique modale, donnant prise à la notion de *topique musical*. Rapporter les traits sémiques extrasystémiques à des connotations signifiées, en référence à des schèmes culturels différenciés, et repérer le degré de redondance et de cohésion de ces significations, cela ramène à la notion d'isotopie sémantique, forgée par Algirdas-Julien Greimas (1970), qui permet de révéler la cohérence d'un énoncé par la mise en exergue de la récurrence et de la conjonction de sèmes ou unités minimales de signification[13].

3. Sémiotique modale du résurrectionnisme maronite

Cet article pose que les hymnes s'inscrivant dans la perspective théologique liturgique rédemptioniste traditionnelle présentent la marque sémiotique modale intrasystémique du cheminement spirituel menant de la Croix à la Résurrection[14]. Étant donné le caractère strophique du texte poétique chanté, cette marque est *a priori* indépendante de celui-ci. Elle ne peut donc s'exprimer que par le biais d'une configuration sémiotiquement appropriée et auditivement perceptible du *texte musical* qui est réitéré tout au long des strophes chantées. Il s'agit d'un itinéraire symbolique que le *célébrant (chantant)* et le *fidèle (écoutant)* empruntent et réitèrent ensemble, dans le sillage du Christ Jésus. Un tel schéma initiatique ne s'arrête pas *a priori* au *Chemin de Croix* et à l'empathie doloriste avec les souffrances du Crucifié, mais il actualise la Résurrection de Celui-ci, impliquant transitivement l'accomplissement du salut du fidèle sanctifié. Cette hypothèse est confirmée par l'analyse de trois hymnes syriaques traditionnelles du Vendredi saint maronite, dénommées *Bsafroḫ rābo* (A29, ex. 1), *Ōnoḫ Yēšū'* (A31, ex. 2) et *Ya'qubīto* (A39, ex. 3), telles qu'elles ont été enregistrées par le Père Maroun Mrad (moine antonin maronite, 1913-2009)[15].

Le texte musical d'A39 présente, en effet, un profil formulaire mélodique réplicatif-biphasé (antécédent/conséquent) $p_o p_c$, composé d'une phrase (p_i) répétée, qui

[12] Les approches *endosémiotiques* s'opposent à leurs homologues *diasémiotiques*, en ceci que celles-ci s'appuient sur une connotation mondaine ou référentielle de la signification par le biais d'un métalangage, tandis que celles-là recourent à une dénotation de significativité qui s'envisage à l'intérieur du système signifiant (Meeùs, 1992, p. 57-59).

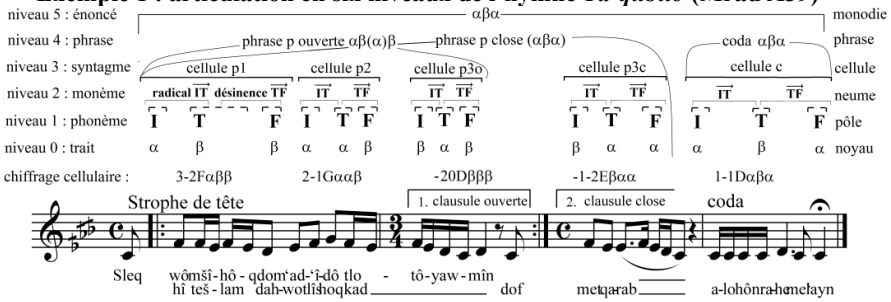
[13] « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91). Pour des applications de la notion d'isotopie sémantique à des *textes musicaux*, voir : Bartoli, 2000 et Abou Mrad, 2010. Cette notion est explicitée à la note

[14] L'économie du salut est en réalité triphasée : incarnation, mort sur la croix, résurrection rédemptrice. La sémiotique modale peut traduire ce triphasage respectivement par initiale, suspension, conclusion.

[15] Ces chants font partie d'un fond enregistré au Liban entre 1967 et 1972 par le Père Ivar Schmutz-Schwaller (Cologne-RFA) et figurent respectivement sous les codes A29, A31, A39 et A27 dans : Abou Mrad, Nidaa, Chédid, Youssef, Maatouk, Toufic, *Hymnes syriaques de l'office maronite, selon le Père Maroun Mrad,* livre et CD en cours de publication, Antélias, Éditions du Centre d'Études Orientales.

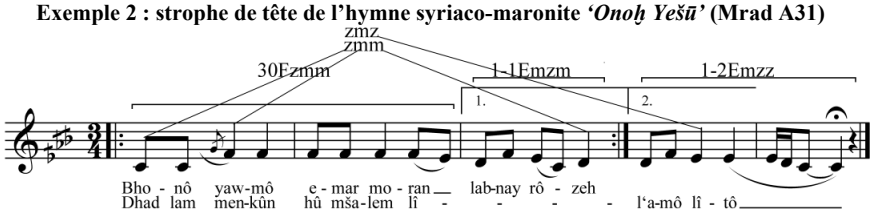
se termine, la première fois *(p_o),* par une clausule ouverte ou suspensive, dont la finale *ré* a pour indicateur sous-jacent le noyau secondaire *β* (ou *m,* à tierce mineure), et, la deuxième fois *(p_c),* par une clausule conclusive en *do,* finale qui a pour indicateur sous-jacent le noyau primaire *α* (ou *z,* à tierce *zalzalienne*, moyenne ou neutre). Quant à l'étude du *lignage nucléaire grammatical modal*, c'est-à-dire de la succession des indicateurs nucléaires modaux respectifs des degrés forts des syntagmes successifs, elle permet de ramener cette mélodie aux deux lignes nucléaires concurrentes que sont la ligne alternative *αββ = zmm* et la ligne fondamentale *αβα = zmz,* cette dernière étant récapitulée d'une manière résumée dans la coda cadentielle. Ainsi la tension psychocognitive *de la crucifixion,* qui semble ressortir de la prédominance sémiotique de la ligne alternative *αββ = zmm,* de caractère interrogatif, tout au long de cette énonciation, ne trouve-t-elle sa résolution (sémiotique et psychocognitive) *résurrectionnelle* qu'en fin de strophe, avec l'avènement *transitif* et *rectionnel* (au sens *grammatical*[16]) de la clausule conclusive affirmative.

Exemple 1 : articulation en six niveaux de l'hymne *Ya'qūbītō* (Mrad A39)[17]



Ce même *lignage nucléaire grammatical modal* se dégage de l'analyse des deux autres hymnes, de forme p_op_c, de l'office maronite du Vendredi Saint : *'Onoḫ Yešū'* (A31, ex. 2) et *Bṣafroḥ rabo* (A29, ex. 3). Celles-ci sont composées à partir de la même mélodie-type *zmm/zmz* qui est adaptée (réarrangement stylistique-métrique-rythmique, de type *morphophonologique)* à une mesure ternaire, alors que la mesure de l'hymne A39 est binaire.

Exemple 2 : strophe de tête de l'hymne syriaco-maronite *'Onoḫ Yešū'* (Mrad A31)

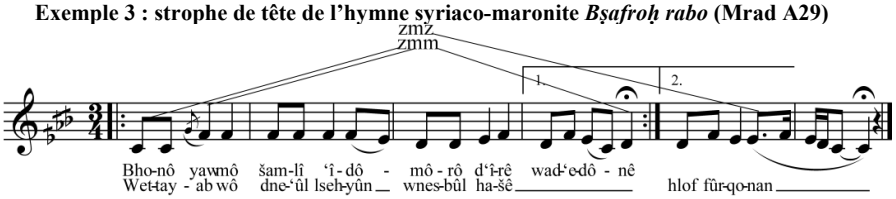


[16] La signification modale naît d'une mise en relation réciproque des noyaux de ces pôles dans l'ordre de succession, conformément à la notion grammaticale de « transitivité de relation », élaborée par Charles-Albert Sechehaye (1926) et que Nicolas Meeùs (1992b) applique à l'analyse musicale. Cet enchaînement est analysable également en fonction de la notion chomskyenne « de gouvernement, qui capte, pour l'essentiel, la relation structurale vérifiée entre la tête d'un syntagme et son complément » (Velicu, 2005, p. 57) ».

[17] La transcription des exemples 1 à 4 est empruntée à Abou Mrad, 2012.

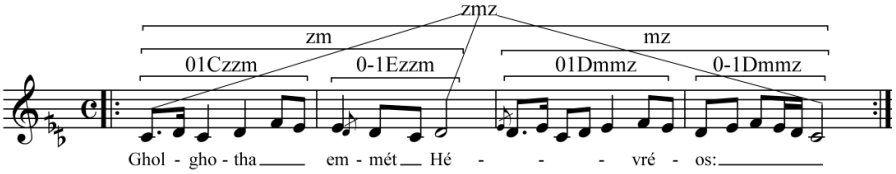
« De fait, A31, doté d'une mesure ternaire, se compose d'une phrase à trois mesures, répétée avec clausules ouverte versus close. A29 est dérivé d'A31 par rajout d'une mesure de remplissage avant la clausule, eu égard à une différence de comptages syllabiques, respectivement 12 et 14. Ainsi les deux premières mesures d'A31 et les trois premières d'A29 fusionnent-elles en une cellule synonyme homonucléaire de la première cellule d'A39, tandis que la clausule ouverte d'A31-A29 représente une contraction de la cellule 2 et de la clausule ouverte d'A39 et que la clausule fermée d'A31-A29 est synonyme de son homologue d'A31 » (Abou Mrad, 2012).

Exemple 3 : strophe de tête de l'hymne syriaco-maronite *Bṣafroḥ rabo* (Mrad A29)



En outre, ce *lignage grammatical modal rédemptioniste* semble passer les frontières géographiques et culturelles, puisqu'il se retrouve dans l'hymne *Golgotha* (ex. 4) de la liturgie copte du Vendredi Saint, telle qu'elle est chantée par le chœur du Collège clérical du Caire, dirigé par Ibrāhīm ʻAyād (Gabry, 2010, p. 67-82).

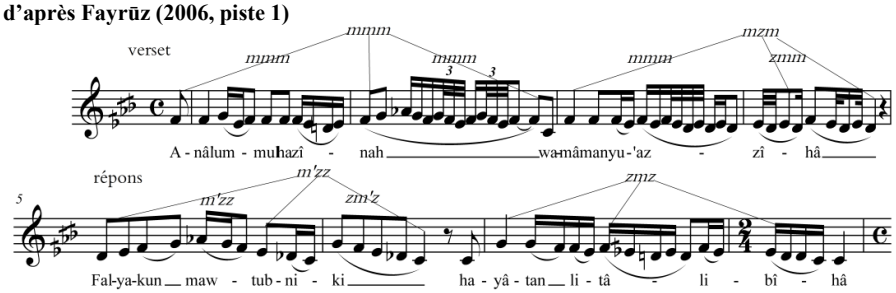
Exemple 4 : strophe de tête de l'hymne copte *Golgotha*



4. Philologie mélodique des chants doloristes maronites

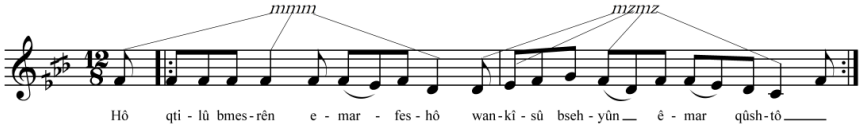
Le Père Joseph Khoury (1992) situe à la charnière entre le XIX^e^ et le XX^e^ s. le moment où sont composés deux chants maronites du Vendredi saint sur des vers arabes classiques [de connotation doloriste] à partir d'une ancienne mélodie syriaco-maronite dont deux degrés subissent alors des altérations descendantes : la litanie *Anā l-'ummu l-ḥazīna* (ex. 5), qui paraphrase la thématique de la séquence *Stabat Mater,* et l'hymne *Yā ša'bī wa-ṣaḥbī,* de thématique apparentée.

Exemple 5 : premier verset et répons de la litanie maronite *Anā l-'ummu l-ḥazīna,* d'après Fayrūz (2006, piste 1)



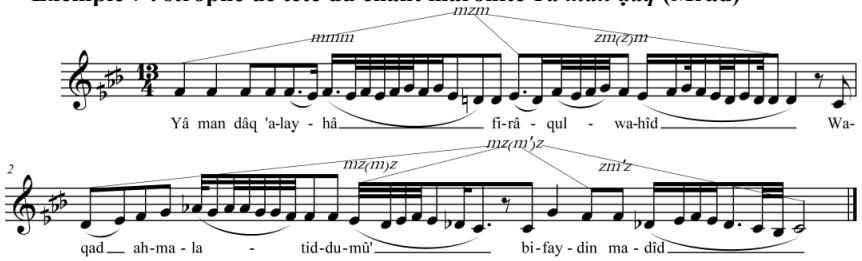
Tandis que cet auteur désigne l'hymne *Ho qtīlo bmesrēn* du Vendredi saint (ex. 6[18]) comme portant la mélodie originaire de ces chants, le Père Maroun Aoun[19] rapporte la formulation de la coda *Yā man ḍāq 'alayhā* (ex. 7) de la litanie susdécrite[20] à la mélodie de l'hymne *Qūm fawlōs* du Vendredi saint (Mrad, A42).

Exemple 6 : l'hymne *Ho qtīlo bmesrēn* selon le Père Hage



Aussi l'analyse comparative de l'hymne *Ho qtīlo bmesrēn* (ex. 6) avec la coda *Yā man ḍāq* (ex. 7) met-elle en exergue une correspondance approximative des structures mélodiques profondes, s'agissant des lignes nucléaires *mmm et mzmz ≈ mz(m')z*, mais qui est doublée d'une importante différenciation des structures musicales de surface, notamment eu égard au tramage temporel, caractérisé par une métrique régulière à quatre pulsations isochrones ternaires, pour l'hymne, et par une métrique irrégulière, à six pulsations anisochrones (surtout binaires), pour la coda.

Exemple 7 : strophe de tête du chant maronite *Yā man ḍāq* (Mrad)



[18] L'exemple 6 réécrit en mesure 9/8 la transcription de cette hymne par le Père Louis Hage (1990, p.145). Quant à la transcription *arythmique* de cette hymne par le Père Paul Achkar (1939), elle épouse un profil formulaire analogue à la version Hage, mais qui en diffère par la finale, respectivement, *ré* et *do*.

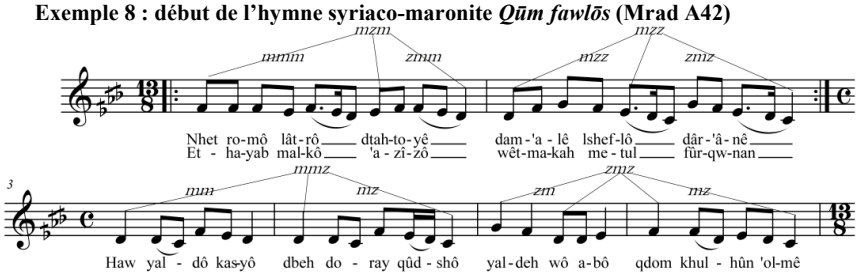
[19] Spécialiste de la liturgie syriaco-maronite, directeur du Centre d'Etudes et de Recherches Orientales, com. perso. 22/01/2013.

[20] La coda récapitule la seconde moitié du *verset* et la première moitié du *répons* de la litanie.

En revanche, la comparaison de cette coda avec l'hymne *Qūm fawlōs* (ex. 8) confirme pleinement l'assertion de Maroun Aoun. L'adaptation du texte musical d'A42 (mesures 1-2) aux paroles de *Yā man ḍāq* procède en effet : (1) d'un ralentissement du tempo, conservant la même figuration rythmique de métrique irrégulière[21], (2) d'un remplissage mélismatique de plusieurs syllabes et (3) d'une altération bémolisante du *la* et du *ré* (en fait : plutôt une fluctuation de ce degré).

Quant à l'analyse musicale du premier verset de la litanie proprement dite et de son répons -effectuée à partir de la version enregistrée par la chanteuse Fayrouz (2006, piste 1, ex. 5)-, elle met en exergue un processus d'adaptation libre à partir de la même mélodie-type altérée : (1) la première moitié de la mélodie-type (ex. 8, mes. 1 ; ex. 7, mes. 1) correspond à la seconde moitié du verset de la litanie (ex. 5, mes. 3-4) ; (2) la seconde moitié de la mélodie-type (ex. 8, mes. 2 ; ex. 7, mes. 2) correspond à la première moitié du répons de la litanie (ex. 5, mes. 5-6). Il reste à déterminer pour cette litanie les processus d'élaboration des fragments musicaux apparemment additifs qui encadrent la mélodie-type originaire de la coda, c'est-à-dire : la première moitié de chaque verset et la seconde moitié du répons.

Exemple 8 : début de l'hymne syriaco-maronite *Qūm fawlōs* (Mrad A42)



S'agissant d'une litanie[22] atypique qui fait alterner des versets méditatifs, centrés sur la « tragédie christique », vue du point de vue marial, avec un répons fixe qui est prédicatif plutôt que supplicatif[23], la sémantique verbale du verset initial et celle du répons[24] -qui résument la thématique de l'ensemble de la litanie- semblent jouer un rôle non négligeable dans l'élaboration de cette musicalisation.

La première phrase musicale de la litanie, de style cantillatoire mélismatique unipolaire (I=T=F), et de texte déclarant « Je suis la mère affligée », relève d'un processus d'élaboration récursif de type « construction à branchement gauche »,

[21] Il s'agit d'un rythme de type *aksak,* pris dans un sens large (Brailoïu, 1951), ici, à six pulsations anisochrones : 2+2+3+2+2+2. Cette rythmique relève également de la logique du *quanto* syllabique (Lambert, 2012).

[22] C'est-à-dire d'une alternance entre (1) des formules variables de prières, précisant à chaque fois une destination particulière, et (2) une supplique en forme de répons souvent fixe ou se ramenant, en tout cas, à un nombre restreint de formules.

[23] En voici le texte complet :

أنا الأم الحزينة وما من يعزيها – فليكن موت ابنك حياة لطالبيها – أم يسوع قد بكت فأبكت ناظريها – فليكن موت ابنك حياة لطالبيها – لهفي على أمة قتلت راعيها – فليكن موت ابنك حياة لطالبيها – ناح الحمام على تشتت أهليها – فليكن موت ابنك حياة لطالبيها – عذارى أورشليم تبكي على بنيها – فليكن موت ابنك حياة لطالبيها – تعالوا إلى مريم أمه تعزيها – فليكن موت ابنك حياة لطالبيها.

[24] Traduction littérale par les auteurs : (1e verset :) « Je suis la mère éplorée que nul ne console ! » (répons :) « Que la mort de ton fils soit une vie pour ceux qui la demandent ! ».

selon la terminologie de la grammaire générative transformationnelle[25], s'agissant d'une efflorescence formulaire axée sur la corde-mère *fa*. Du point de vue sémiotique modal, il s'agit d'une *phrase déclarative* s'inscrivant exclusivement dans le noyau *m,* principal pour le verset, donc de caractère préparatoire à la phrase négative et exclamatoire « que nul ne console ! », que dénote la fin du premier verset sur *ré*, degré différent de la corde-mère[26], même s'il appartient au même noyau, mais surtout de noyau différent de celui de la finale commune de la litanie et de sa coda.

Quant à la supplique méditative et prédicative du répons*,* « Que la mort de ton Fils donne la vie [éternelle] à ceux qui la demandent ! » elle s'enracine dans la douleur de la mort du Fils pour espérer conséquemment le rachat expiatoire de la vie du fidèle. La phrase musicale qui soutient la première moitié de cette supplique revêt un caractère conclusif qui découle de son élaboration à partir de la conclusion de la mélodie-type centrale de *Qūm fawlōs,* mais que tempère néanmoins la bémolisation du *ré.* Toujours est-il que la phrase qui suit est plus clairement conclusive et semble dériver de la structure sous-jacente *zmz* des mesures 5 et 6 (partie annexe de mesure binaire) du même *Qūm fawlōs,* et ce, en vertu d'une construction syntaxique de type « embranchement droit (récursives à droite) »[27].

5. Isotopie sémantique des *stigmates doloristes mélodiques*

Il reste à élucider l'incursion des altérations mélodiques supposées connoter un dolorisme allochtone sur le territoire autochtone des mélodies-types traditionnelles syriaco-maronites. De fait, il s'agit de deux altérations *a priori* autonomes dans leur distribution et leur connotation polysémique, mais qui, par leur conjonction, confirment le topique de l'affliction doloriste et, par leur disjonction contrastive ou par leur disparition, constituent des topiques aux connotations moins funestes.

La première altération est la bémolisation du *la.* Le la^{db} (demi-bémol) fait certes partie de l'échelle des mélodies-types ayant pour noyau principal le noyau *z,* comme les mélodies-types étudiées dans cet article, mais le la^{b} en est différent et n'en constitue pas vraiment un allophone scalaire modal, d'autant plus qu'aucune formule relevant des modes traditionnels syriaco-maronites ne comprend une insistance analogue à celle observée ici sur la tierce *fa*-la^{db}. En revanche, l'usage du la^{b} dans les chants doloristes rompt avec cette norme. Ainsi la culmination de la phrase déclarative de la litanie sur le la^{b} (mes. 2), selon un parcours formulaire quasi-symétrique (par rapport au *fa)* de la descente initiale (mes. 1) sur le *ré,* met-elle en exergue un ambitus provisoire « *dissonant »* (selon les critères de la langue tonale harmonique occidentale) de quinte diminuée et réalise un emprunt polysémique à la tonalité occidentale de *fa mineur,* d'une part, et, d'autre part, au mode *Nahāwand murașșa'* de connotation modale ottomane arabisée, qui n'est pas sans comporter

[25] Il s'agit de « constructions à branchement gauche (récursives à gauche) [[[…]…]…]: [[[[John]'s brother]'s father]'s uncle] was on the train [32] (genitive récursif) (Velicu, 2005, p. 44, faisant référence à Chomsky, 1965)

[26] Processus dit de descente de finale (à partir du degré commun de la teneur-finale que constitue la corde-mère) dans la théorie des cordes-mères élaborée par Dom Jean Claire (1962, Saulnier, 1997). L'analyse en termes de cordes-mères est introduite par le Père Hage (1990) sur le champ des mélodies syro-maronites.

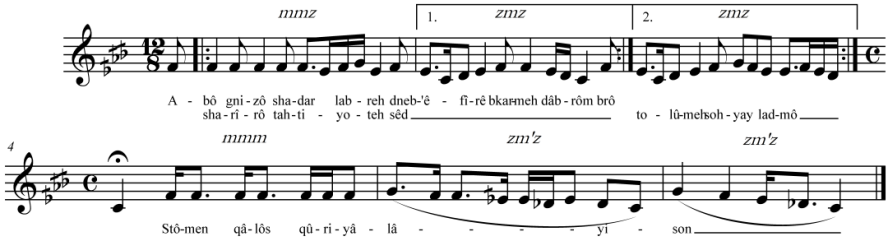
[27] [*I saw* [*the cat that caught* [*the rat that stole the cheese*]]] [33] (objet direct récursif) (Vélicu, 2005, p. 44).

un zeste d'occidentalisation. Il s'agit, en tout cas, d'une modalité scalaire intervallique étrangère au langage modal des mélodies syriaco-maronites, même si la structure grammaticale (modale formulaire-nucléaire) profonde de la suite de cette litanie est celle du *Qūm fawlōs* traditionnel autochtone. Pour être confirmé dans son intentionnalité déterritorialisante afflictive, c'est-à-dire dans son statut *d'exosème doloriste*, la *bémolisation polysémique* de la hauteur *la* nécessite qu'une autre donnée musicale appartenant au même *texte* porte en elle la récurrence et la conjonction de ce trait exosémique signifié, créant ainsi une *isotopie sémantique*. Cependant et faisant suite à cette phrase déclarative modalement ambigüe, la phrase négative et exclamatoire du verset ne comporte aucune altération et s'inscrit dans le procès sémiotique intrasystémique qui est propre aux mélodies-types traditionnelles et qui ne fournit donc pas la confirmation isotopique attendue.

En revanche et sans rompre avec ce procès -ou plutôt en s'y superposant au titre d'une sémiotique extrasystémique- la bémolisation du *ré,* en signant la référence verbale à la mort du Fils (en début de répons), semble marquer mélodiquement la douleur de la Mère, tandis que l'annulation de ce bémol (*ré bécarre)* en fin de répons -et dans le contexte d'une redondance de la ligne nucléaire *zm'z→zmz* - connote la sérénité concomitante à l'espérance de rédemption vivifiante, comme si la douleur se transmutait en salvation (ou la rachetait) sur le double plan théologique et musical et ce, même si la résurrection du Fils n'est pas annoncée dans cette lecture ritualisée du récit évangélique de la Passion, la rédemption étant paradoxalement assignée (dolorisme oblige) au procès crucial et non pas au procès résurrectionnel. Et cette fluctuation du *ré* se fait d'une manière apparemment indépendante du phénomène d'attraction (supposant que le bémol soit requis en descendant et le bécarre en montant).

En fait, la bémolisation du *ré,* associée à une structure scalaire de genre chromatique (association dans un tétracorde d'une seconde maxime ou augmentée avec deux petites secondes), si elle est rare en contexte maronite traditionnel, se rencontre dans quelques hymnes syriaco-maronites isolées. L'exemple le plus proche du champ étudié ici est la coda *Kyrie eleison* de l'hymne *Sūġīto* (Mrad A27, ex. 9) du Vendredi saint. Si le *Sūġīto* présente une importante similitude de facture rythmique et formulaire avec l'hymne *Ho qtīlo bmesrēn* (ex. 6), cette coda semble reposer sur un *réarrangement morphophonologique altératif scalaire* (de la mélodie-type de l'hymne en question), consistant à proposer à partir du même lignage syntaxique nucléaire une structure de surface qui diffère quelque peu du modèle (du point de vue formulaire) et, surtout, qui adopte (du point de vue scalaire) le genre chromatique lié à la bémolisation du *ré.* Ce profil formulaire et scalaire rare, tout en étant similaire à celui de la coda de la litanie, ne s'associe néanmoins pas à une poésie doloriste. C'est précisément l'usage fluctuant et intertextuel de la bémolisation du *la* et du *ré* qui réalise l'isotopie sémantique du dolorisme et, en creux, celle de l'espérance salvifique.

Exemple 9 : hymne *Sūġīto* (Mrad A27)



Conclusion

L'étude de l'inférence des procès théologiques liturgiques crucial versus résurrectionniste dans l'élaboration grammaticale modale des structures profondes et de surface de l'énonciation musicale des chants maronites du Vendredi saint confirme l'existence d'un double procès sémiotique modal. Le premier est intrasystémique, c'est-à-dire qu'il est inhérent à l'indexation nucléaire des formules modales ; il correspond, en l'occurrence, à la conversion de la structure nucléaire modale profonde fondamentale affirmative, liée à la Résurrection, en une structure syntaxique interrogative liée à la Croix, qui entretient une tension initiatique et mystérique provisoire débouchant transitivement sur l'éthos rédemptioniste et résurrectionniste lié à la ligne fondamentale et à sa clausule conclusive. Le second procès est extrasystémique, c'est-à-dire qu'il ne concerne pas l'organisation syntaxique des indicateurs nucléaires ; il correspond ici aux réarrangements (de type morphophonologique) de la structure intervallique (modalité scalaire) de surface, par le biais d'altérations variables intéressant des degrés fluctuants de l'échelle, dont la conjonction isotopique installe l'éthos doloriste lié à la Croix et dont la disjonction connote l'espérance rédemptioniste sans pourtant passer par la résurrection. Cette analyse permet d'abord de confirmer l'approche grammaticale modale générative et transformationnelle en tant que lecture pertinente des procès signifiants des énoncés monodiques traditionnels maronites et, plus généralement, de la région du *Mašriq*. Chemin faisant, elle ouvre la voie à une relecture affinée du fait rituel et de la conception théologique qui lui est sous-jacente, à partir du fait musical qui lui est associé (et ce, d'une manière plus intime que le strophisme apparent ne le laisse entrevoir). Ainsi est-il possible d'envisager une variante rédemptioniste *hétérodoxe* du dolorisme : à suivre le cheminement sémiotique modal de la litanie *Anā l-'ummu l-ḥazīna*, la Croix serait, à elle seule, vivifiante, donc salvatrice[28].

[28] D'après le Père Germanos Germanos (com. perso. 6/02/2013), « La piété populaire doloriste, voire "lamentationiste", des chants arabes de la semaine sainte garde la croix comme moyen de salut en la "détachant" du Ressuscité : elle est devenue "la croix de la mort" et non plus "la Croix du Ressuscité", et ce, malgré les réformes liturgiques engagées par le Synodes des évêques maronites au cours des trois dernières décennies ».

Bibliographie

ABI KHALIL, Rachid, 1995, « L'office maronite de la semaine sainte », *Parole de l'Orient*, Vol. XX, Tome I, Kaslik (Liban), Éditions de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* RTMMAM n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », p. 53-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012 (à paraître), « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA.

ASHQAR, Paul, 1939, *Mélodies liturgiques syro-maronites*, Liban, Jounié.

BARTOLI, Jean-Pierre, 2000, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia VII/2*, Paris, ESKA, p. 61-72.

BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, MA : Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale, vol. 1* (Paris, Gallimard, 1966), p. 31-119.

BRAILOIU, Constantin, [1951], « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, p. 301-340.

CHOMSKY Noam, 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Massachussets, MIT Press, (trad. fr., 1971, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil).

CLAIRE, Jean, 1962, « L´Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux», *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

DURING, Jean, 1988, *Musique et extase : L'audition mystique dans la tradition soufie,* Paris : Albin Michel.

DURING, Jean, 1994, « Question de goût : L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Esthétiques » n° 7, Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie : 27-50.

GABRY, Séverine, 2010, « L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM,* n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », p. 67-82.

GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.

HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'Église Maronite,* vol. 1, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1990, *Les monuments du chant maronite* : *analyse, classements et références*, vol. IIIA, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p.143-163.

HONEGGER, Marc, 1996, *Connaissance de la musique,* Paris, Bordas.

JEAN-PAUL II, *Salvifici doloris*, Lettre apostolique, Rome, 11 février 1984

KHOURY, Joseph, 1959, « Introduction à la musique syro-maronite », *La revue sacerdotale*, pp.230-244.

KHOURY, Joseph, 1992, *Tarānīmunā, Les chants syriaques de l'Église d'Antioche des maronites*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

LAMBERT, Jean, 2012, « Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », p. 19-42.

MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MEEÙS, Nicolas, 1992a, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 1992b, « Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (février 1992), p. 26-29. Version revue (2008) : http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28.

MEEÙS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis,* vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161-174.

MEEÙS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 11-18.

MESLIN, Michel, 1963, « Liturgie et science des religions. Note à propos d'un livre récent », *Revue de l'histoire des religions*, tome 163 n° 1, p. 53-76.

MONELLE, Raymond, 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique,* Martha Grabocz (éd.), Paris, Hermann Éditeurs, p. 177-194.

NAHEL, Jean-Luc, 2004, Aspects culturels, spirituels et religieux de la douleur, Journées d'études APF Formation- Unesco- Paris

PÉPIN, 2012, « Antiquité - Le christianisme primitif », *Encyclopædia Universalis*, Paris, version CD-Rom (2012).

SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.

SECHEHAYE, Charles-Albert, 1926, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.

TABET, Jean, 1972, *L'office commun Maronite, Étude du Lilyo et du Safro*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

VELICU, Anca-Marina, 2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64, http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf.

VIVIER-MURESAN, Anne-Sophie, 2012, « Pour comprendre l'Iran chiite »*, Revue Croire* (27 août 2012).

Discographie

ABOU MRAD, Nidaa, CHÉDID, Youssef, MAATOUK, Toufic, s.d. (à paraître), *Hymnes syriaques de l'office maronite, selon le Père Maroun Mrad,* livre et deux CD, Hadath-Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.

FAIRUZ, 2006, *Vendredi Saint : chants sacrés orientaux,* CD, Beyrouth, Voix de l'Orient, Abdallah Chahine.

RTMMAM nº 6 (2012)

La perception des unités sémiotiques modales chez des enfants libanais de 8 à 12 ans

Bouchra BECHEALANY* en collaboration avec Nidaa ABOU MRAD

La sémiotique étudie des systèmes de signes et les procès de leur signification. Elle approche la musique en tant que « langage sonore » structurant une « parole musicale » qui s'articule en des unités qui véhiculent des significations. Certaines musiques monodiques sont dites modales, c'est-à-dire que leurs énoncés sont catégorisables selon des manières d'être particularisées au plan mélodique, dénommées modes, lesquelles se déclinent en termes de structures intervalliques, de degrés préférentiels et de formules-types porteuses traditionnellement de sens. Ainsi la sémiotique modale envisage-t-elle l'ensemble des modes d'une tradition donnée comme une « langue modale » qui donne lieu à des énoncés monodiques qui s'articulent en des unités formulaires, délimitables par l'analyse et se composant d'unités tonales ou hauteurs, cette articulation étant productrice de significativité intrinsèque. Cette sémiotique repère surtout des lignes nucléaires dont la transformation en surface est supposée obéir à une grammaire modale de type génératif. Une telle approche, qui est récente dans le cadre de la musicologie des traditions du *Mašriq* (partie méditerranéenne du monde arabe), soulève cependant la problématique de son efficience-pertinence réellement observable d'un point de vue cognitif. Le propos de cet article est précisément de vérifier que les données que cette sémiotique met en exergue au sein des énoncés modaux (unités significatives, unités distinctives et lignes modales) sont réellement perceptibles d'une manière différentielle, dans leurs variations, par les locuteurs-auditeurs potentiels des traditions musicales du *Mašriq* que sont les enfants libanais.

* Maître de conférences de musicologie, directrice du Département d'Éducation Musicale de l'Institut Supérieur de Musique - Université Antonine (Liban).

1. Sémiotique modale

En appliquant à la musique les notions linguistiques relatives à l'articulation de l'énonciation, celles de la double articulation d'André Martinet (1970) et des niveaux de l'analyse linguistique d'Emile Benveniste (1962), Nicolas Meeùs (2012) propose un procès endosémiotique de production de la signification musicale, qui est lié à l'intégration d'unités distinctives musicales -dont les traits pertinents se rapportent à la hauteur mélodique- au sein d'unités musicales pertinentes du point de vue analytique, lesquelles s'articulent, à leur tour, au plan syntaxique, pour constituer des phrases musicales susceptibles de véhiculer des significations.

Plus particulièrement, cet auteur emprunte à Benveniste l'idée que la signification intrinsèque repose sur la comparaison réalisée entre différents niveaux de l'analyse de l'énonciation. Nidaa Abou Mrad applique cette approche au champ de la composante mélodique de l'énonciation monodique modale, en s'appuyant sur la quadripartition de la modalité de Tran Van Khé (1968). Cet auteur décline en effet un mode en quatre points : 1) échelle, 2) degrés hiérarchiques, 3) formule-type, 4) éthos. Dans la continuité des propositions générales de Meeùs, en termes d'articulation musicale, Abou Mrad (2011, 2012a) fournit une lecture sémiotiquement articulée du modèle de Tran. Il assigne ainsi aux hauteurs employées dans un énoncé monodique, autrement dit, aux degrés de l'échelle modale de cet énoncé, ou premier point du modèle quadripartite, le statut d'unités distinctives minimales ou phonématiques, appartenant au niveau 1 de l'articulation modale. De fait, cette distinctivité est rapportée à des traits pertinents, relevant d'un niveau zéro ou *mérismatique*, selon le lexique de Benveniste. L'enjeu de cette théorie consiste précisément à définir ces traits en fonction de la deuxième caractérisation modale selon le modèle quadripartite : les hauteurs du système métamodal (réunissant l'ensemble des échelles modales) d'une tradition sont dissociées en un nombre limité de sous-groupes dénommés noyaux métamodaux de la tradition. Ces noyaux sont constitués tout simplement par des chaînes limitées de tierces[1].

Deux noyaux métamodaux intéressent tout particulièrement le présent propos car ils permettent de décrire l'essentiel des mélodies traditionnelles populaires libanaises (Abou Mrad, Akiki, 2010), qui constituent le corpus musical traditionnel le plus proche culturellement de la population enfantine libanaise étudiée dans le cadre de cet article. Il s'agit du noyau *z*, à base de tierces moyennes ou neutres (autour de 350 cents), comme par exemple *do-mi*^{db}*-sol*, et du noyau *m*, à base de tierces mineures et majeures, comme par exemple *ré-fa*. C'est le choix de la finale d'un mode donné qui détermine le noyau principal α (qui peut être, selon le cas, *z* ou *m*) de ce mode, en tant que chaîne de tierces passant par cette finale, et, par conséquent, le noyau secondaire *β*, en tant que chaîne de tierces passant par la susfinale (et généralement la sous-finale). Cette double assignation[2] permet ainsi d'établir la dissociation « nucléaire » de tous les degrés employés dans un énoncé caractérisé par ce mode.

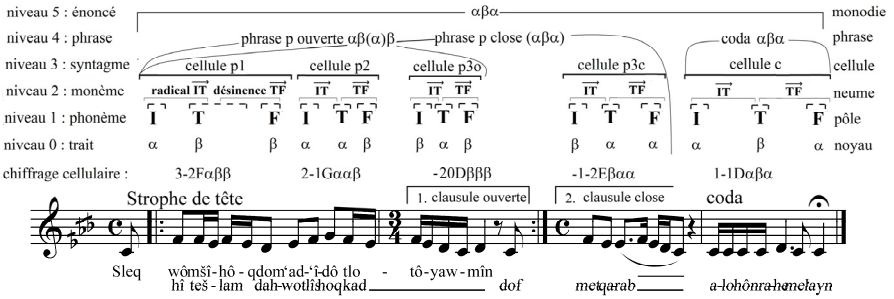
[1] L'individuation sémiotique distinctive des tierces correspond à un schéma psychoacoustique et physiologique qui est mis en exergue par l'étude des phénomènes des otoémissions induites par les produits de distorsion (Abou Mrad, 2012b ; Bonfils et Avan 2012).

[2] Cette assignation peut être triple si un troisième noyau *γ* est à prendre en compte.

Quant aux unités significatives de cette théorie sémiotique, elles se rapportent, sur le plan du signifiant, ou forme sonore du signe, au troisième point de la quadripartition de Tran, en ce sens qu'elles se confondent avec les formules minimales que l'analyse peut délimiter dans l'énoncé, tout en respectant le critère de « pertinence modale analytique minimale » (Meeùs, 2012), tandis que sur le plan du signifié elles relèvent du quatrième point de la même quadripartition, autrement dit, de l'éthos auquel chaque formule modale renvoie. Ces unités significatives, qui se situent au deuxième niveau de l'articulation modale, s'articulent deux à deux entre elles, au titre du « radical modal » et de la « désinence modale », pour former une « cellule modale ». Tandis que le radical est identifié à une formule ou *neume* IT qui évolue de la note « initiale I » de la cellule vers le degré fort de cette même cellule, qui est dénommé « teneur T », la désinence consiste en la formule ou *neume* TF reliant cette teneur T à la hauteur finale F de la cellule. Enfin, les cellules s'articulent entre elles pour former des phrases qui, à leur tour, constituent, en s'articulant, l'énoncé total de la séquence monodique (Abou Mrad, 2011 et 2012a).

Toujours est-il que la modélisation sémiotique modale consiste à mettre en succession temporelle les degrés forts ou pôles de la cellule analysée, en leur substituant leurs noyaux respectifs, tenant lieu ainsi d'*indicateurs nucléaires*. « Ainsi la concaténation des *indicateurs nucléaires* de I, de T et de F institue-t-elle la *ligne nucléaire modale* de cette même cellule. Cette analyse se transpose ensuite au niveau supérieur de l'articulation modale, celui de la constitution de la phrase mélodique à partir des cellules syntagmatiques modales successives. Cette fois-ci ce sont les cellules de la structure de surface qui donnent lieu à une substitution au niveau de leur structure profonde par les noyaux respectifs de leurs degrés forts (un noyau prédominant par cellule). Ces noyaux tiennent lieu ainsi pour la phrase mélodique étudiée d'*indicateurs syntagmatiques sous-jacents* […] [On distingue ainsi la] *ligne fondamentale αβα,* qui part d'un degré quelconque du noyau principal, passe par un degré du noyau secondaire pour aboutir d'une manière transitive à la *finale* du mode de l'énoncé englobant, signant ainsi la complétude sémantique de la phrase ou son statut conclusif. Cette courbe principale cohabite néanmoins avec la *ligne alternative βαβ*, s'arrêtant à un degré quelconque du noyau secondaire (ou tertiaire) et représentant une forme d'incomplétude sémantique, synonyme de statut suspensif » (Abou Mrad, 2012b, p. 47-49).

Figure 1 : articulation sémiotique et lignes nucléaires modales de l'hymne syriaque maronite *Ya'qūbītō* (Abou Mrad et Maatouk, 2012b)



Cette description fournit un outil permettant de comparer les énoncés monodiques entre eux et d'y déceler « des identités et des oppositions susceptibles d'être pertinentes au plan systémique, donc significatives au plan sémiotique » (Abou Mrad, 2012a). La présente recherche propose de prolonger cette approche sur le plan cognitif. Si la notion sémiotique ainsi introduite de *synonymie musicale* se décline en termes « d'identité structurale au niveau profond, du double point de vue métrique rythmique et mélodique, la signifiance *alexicale* ici examinée étant tributaire de rapports systémiques endogènes » (Abou Mrad, 2012a), il reste à en vérifier le rendu au plan perceptif. Plus particulièrement, « parler de *synonymie mélodique* entre deux unités monodiques revient à pointer l'identité mutuelle susceptible de caractériser leurs profils formulaires profonds, par-delà les différences de formulation de surface (d'habillage/remplissage, ornementation ou variation) et les différences d'ordre métrique-rythmique, un même profil mélodique pouvant s'adapter à diverses configurations temporelles. Cette synonymie mélodique est dite homonucléaire si et seulement si elle relève d'un même lignage nucléaire, et ce, même si la réalisation en termes de pôles et de vecteurs neumatiques n'est pas la même dans les deux cas [exemple : 20Fmmm[3] et 00Fmmm]. Elle est dite hétéronucléaire, si et seulement si les unités diffèrent au plan du lignage nucléaire, tout en présentant une même succession de vecteurs neumatiques [exemple : 20Fmmm et 20Gzzz]. Il en résulte que l'antonymie se rapporte à une divergence concernant à la fois les noyaux et les profils » (Abou Mrad, 2012a).

2. Perception des lignes nucléaires modales

Partant de cette approche sémiotique modale, il reste à concevoir et vérifier un premier pendant cognitif de ce modèle, plus particulièrement sur une population d'enfants. Un tel modèle perceptif est supposé rendre compte du mécanisme mental de l'appréhension auditive que peut avoir un enfant d'un tel schéma mélodique reposant sur une opposition systémique et fonctionnelle du type « synonymie/antonymie mélodique » ou du type « lignes fondamentales/alternatives » (voir *infra*), une telle dialectique étant traductible par des états psychocognitifs oppositifs de tension et de détente. L'articulation entre le niveau sémiotique et son homologue perceptif bénéficie d'approches théoriques complémentaires, redevables à la linguistique et aux approches cognitives, qui sont exposées ici successivement, en préambule à la construction de l'hypothèse centrale de cet article.

Il est d'abord question de la notion grammaticale de « transitivité de relation », élaborée par Charles-Albert Sechehaye (1926), telle que Nicolas Meeùs (1992) l'applique à l'analyse musicale tonale, en lui conférant une inférence d'ordre cognitif. Cette application s'extrapole à la modalité, étant donné que la sémiotique modale naît d'une mise en relation réciproque des noyaux des degrés constitutifs des segments étudiés, dans l'ordre de leur succession. Cet enchaînement est analysable également en fonction de la notion chomskyenne « de gouvernement, qui capte, pour l'essentiel, la relation structurale vérifiée entre la tête d'un syntagme et son complément. […] La définition technique de la notion [de gouvernement] impose le

[3] Le chiffrage modal employé encode successivement les intervalles IT et TF, par le nombre de degrés séparant leurs bornes, la teneur, par sa nomination alphabétique, et les noyaux respectifs d'I, T et F, par les lettres les symbolisant.

recours à la relation structurale de c-commande (de l'anglais : constituent-command), elle-même définie en termes de domination : un nœud A commande un nœud B si aucun des deux n'en domine l'autre, et que le premier nœud branchant qui domine A domine également B » (Velicu, 2005, p. 57). Par ailleurs, cette perspective téléologique assignant un statut thétique au noyau axé sur la finale macro-modale est compatible de surcroit avec la *loi* gestaltiste *de bonne continuité* et son corollaire le modèle cognitif de l'implication-réalisation (Meyer, 1956, chap. III, Narmour, 1989, Abou Mrad, 2012b).

Le propos de cet article est de montrer que des enfants libanais âgés de 8 à 12 ans sont capables de discriminer des noyaux, de repérer la similitude (au sein du même noyau) et la dissemblance (entre deux noyaux différents α et β, le cas échéant les noyaux *z* et *m*) formulaire modale (double plan profond nucléaire et de surface d'habillage) et d'apprécier l'élaboration de l'énonciation à partir des lignes nucléaires génératives. La validation de cette hypothèse consiste de fait à vérifier, chez ces enfants, l'existence de compétences discriminatives s'attachant 1) à la synonymie homonucléaire et hétéronucléaire transpositive et 2) à l'antonymie et de capacités appréciatives relatives aux structures grammaticales profondes.

Les diverses investigations expérimentales de la perception par des adultes ou des enfants des variations du paramètre mélodique que l'on trouve dans la littérature spécialisée, nonobstant le fait qu'elles sont cantonnées (à une exception près) au domaine tonal harmonique, constituent des modèles du genre dont la présente investigation se propose de s'inspirer. Il s'agit notamment de l'étude des contours, des repères d'accents et des schèmes perceptifs dans les travaux de Michel Imberty (1969, 1995), ainsi que de la perception des hauteurs et des contours chez Jay Dowling (1973, 1984, 1994). À ces recherches s'ajoutent celles entamées par Diana Deutsch (1975, 1982, 1994) sur la discrimination de registres de hauteurs différentes. La documentation préalable à l'étude de terrain relative à la présente recherche a également recours à des recherches réalisées par Arlette Zenatti (1969, 1981) et qui ont pour champ de prédilection la perception du dessin mélodique. Notons aussi l'étude de la perception des degrés principaux (le noyau central) et des degrés périphériques chez Carol Krumhansl (1990), ou encore la question de la fusion perceptive et du groupement perceptif telle qu'elle figure dans les écrits de Stephen McAdams (1985, 1988) et d'Emmanuel Bigand (McAdams, Bigand, 1994). Des études plus récentes entamées par Marion Pineau et Barbara Tillmann (2001) s'inscrivent dans le cadre de la perception de la « hiérarchie d'événements » et sont également intéressantes à mentionner. Ajoutons les travaux de Stephen McAdams et de Mondher Ayari (2002, 2005, 2006), qui s'articulent autour de la perception dans le système modal arabe.

Dans ces textes, comme dans bien d'autres, il est question de changement de hauteurs, de repères de contours mélodiques, de groupements perceptifs et de schèmes cadentiels, et ce, sans qu'il n'y ait recours à l'étude de la transposition à l'identique ou à la perception de la similitude et de la dissemblance. À partir de là, la présente étude essaie d'examiner précisément ces données en contexte systémique monodique modal, en analysant d'abord l'appréhension des unités minimales, ensuite celle des agencements syntagmatiques et des lignes modales.

3. Étude de terrain

3.1. Construction du protocole et mode d'enregistrement

L'enquête de terrain dont les résultats sont analysés dans cet article étudie les compétences cognitives enfantines relatives à la discrimination des données sémiotiques modales susdécrites, unités et lignes nucléaires[4], et ce, par le biais de l'objectivation dans la population désignée de la perception de schémas de similitude et de dissemblance, à un double niveau, en profondeur et en surface, à l'écoute d'énoncés modaux autonomes, d'une part, et, d'autre part, par l'entremise de l'appréciation de l'élaboration musicale sur la base de lignes nucléaires modales sous-jacentes. Elle a été réalisée[5] en 2011 dans plusieurs cadres scolaires, auprès d'enfants libanais appartenant à un milieu social moyen. La population est constituée de 160 enfants, dont 86 garçons et 74 filles, âgés de 8 à 12 ans[6].

La batterie est constituée d'une dizaine d'épreuves allant progressivement de l'étude d'indices de changement de surface ou d'habillage formulaire (exercices préliminaires simples) à celle d'indices de changement de structure profonde, concernant les noyaux concurrents *z* et *m*. Des pré-tests y sont insérés afin d'aider les enfants à mieux comprendre les consignes. Dans les épreuves 1, 2, 4, 5 et 8, une même formule phrastique est diversement habillée, afin de tester la perception différentielle des variantes de surface d'un même énoncé, tandis que les épreuves 3, 6 et 7 s'attachent à la perception des changements concernant les degrés hiérarchiques et leurs indicateurs nucléaires respectifs, dans le cadre d'un même contexte modal. Quant aux deux dernières épreuves (9 et 10), elles examinent la perception des lignes nucléaires modales à partir d'énoncés de degré supérieur d'élaboration.

3.2. Analyse diachronique - lecture par épreuves séparées

L'analyse est présentée selon une lecture diachronique -d'abord détaillée (avec présentation de la notation des énoncés musicaux à l'appui), puis synthétisée- de l'ensemble des résultats de la recherche[7] (épreuves séparées - tous âges réunis), une présentation synchronique succincte (par âges séparés) figurant en annexe, pour mettre en relief le degré de complexité de chaque épreuve, ainsi que sa spécificité.

---

[4] La discrimination de la modalité scalaire ne figure pas dans cette étude parce qu'elle a déjà été vérifiée et prouvée dans une étude antérieure auprès d'enfants libanais de 8 à 12 ans (Béchéalany, 2009).

[5] Dans le cadre d'un stage pratique, sept étudiantes inscrites en troisième année de licence en éducation musicale, à la Faculté de Pédagogie de l'Université Libanaise, ont réalisé l'étude de terrain sous notre supervision : Sarah Abdel Ahad, Rebecca al-Amil, Nour al-Hélou, Josette Ishak, Noura Jaafar, Ghina Saad et Nancy Salameh.

[6] Durée des épreuves : 40 à 45 minutes/par enfant chez les 8-9 ans et 30 à 35 minutes/enfant chez ceux de 10-12 ans.

[7] Pour l'interprétation des résultats, le calcul est relevé par le logiciel *SPSS* (version 17.0). Les tests de Kruskal-Wallis, Oneway Anova (diachronie - plusieurs épreuves), Mann-Withney (diachronie - deux épreuves) et Friedman (synchronie plusieurs épreuves) servent pour les calculs des scores (plusieurs réponses justes à donner), tandis que les tests de Pearson Chi carré (diachronie - plusieurs épreuves), McNemar (diachronie - deux épreuves) en plus du test de Friedman pour le calcul des pourcentages (une seule réponse juste à donner). Dans le calcul des moyennes de scores, l'enregistrement des performances se fait à base d'algorithmes, et ce, à partir de la table de vérité suivante : (1) la réponse juste repérée est égale à 2 points ; (2) la réponse fausse repérée est égale à 1 point ; (3) tout le reste est égal à zéro, y compris les résultats des enfants qui désignent toutes les réponses (justes et fausses) ou de ceux qui n'en désignent aucune.

3.2.1. Synonymie perceptive homonucléaire d'habillage relativement à un même énoncé de référence (1)

Cette première épreuve constitue une sorte d'exercice préliminaire d'apprentissage. Elle concerne le repérage de la synonymie perceptive homonucléaire d'habillage (variation dans la formulation ne touchant pas aux indicateurs nucléaires des degrés appuyés) relativement à un même énoncé de référence occupant une mesure et composé de deux cellules, l'écoute de chaque variante de surface de la première cellule (la deuxième cellule étant de formulation fixe), concernant deux notes, étant précédée par celle de l'énoncé de base et la consigne consistant à demander à l'enfant de repérer à quel moment un garçon nommé Ashraf change son « habillage » (vestimentaire).

Extrait musical 1. Synonymie perceptive homonucléaire (1)

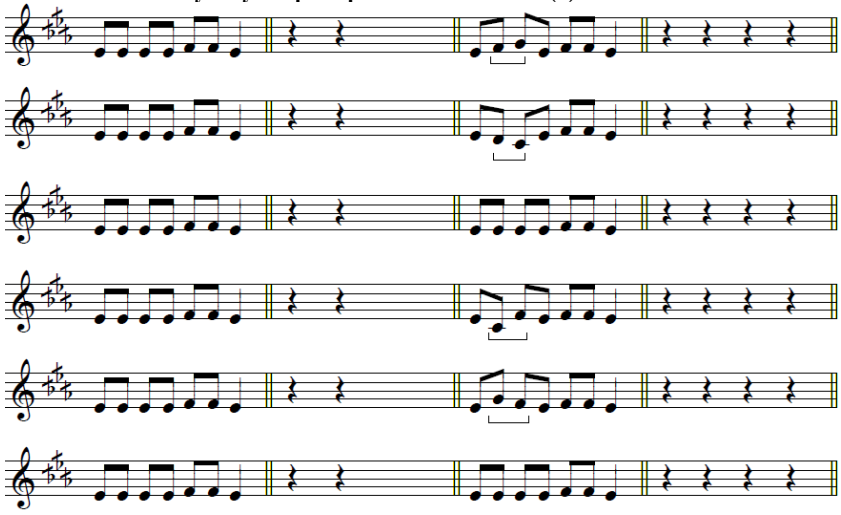


Tableau 1. Synonymie perceptive homonucléaire (1)

Moyenne des scores 1 - Synonymie perceptive homonucléaire 1	N	Moyenne			Kruskal-Wallis Test
ÂGE		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Valeur P.**
8	32	**85.92**	85.69	86.10	**0.003**
9	30	**94.43**	96.12	93.13	
10	29	**98.27**	97.05	100.00	
11	39	**91.87**	91.27	92.58	
12	30	**98.33**	100.00	94.43	
Total	**160**	**93.53**			
Classes d'âges					**Mann-Whitney Test**
8 - 9 ans	62	90.04	90.71	89.51	**0.020**
10 - 12 ans	98	95.74	96.04	95.29	
Total	**160**	**93.53**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	92.56			**0.551**
Garçons	86	94.37			
Total	**160**	**93.53**			

D'après le tableau 1, les enfants ont pu facilement repérer ce changement (à la fois métaphorique et musical) d'habillage, le score ayant enregistré une moyenne très élevée, atteignant les 94/100, avec une évolution avec l'âge enregistrée par le test de significativité de différence.

3.2.2. Synonymie perceptive *homonucléaire* d'habillage relativement à un même énoncé de référence (2)

La deuxième épreuve constitue un deuxième exercice préliminaire d'apprentissage. Aussi est-il encore question d'une même formule à deux cellules, dont la première subit des variations touchant à une seule note (ce qui rend ce test moins aisé que le précédent) et que l'enfant est supposé repérer en tant que changement dans l'habillage d'Ashraf.

Extrait musical 2. Synonymie perceptive homonucléaire d'habillage -2-

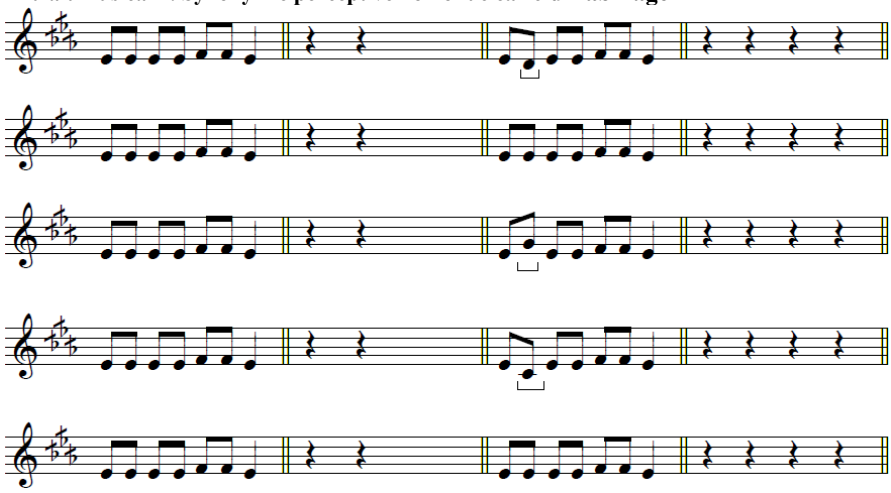


Tableau 2. Synonymie perceptive *homonucléaire* 2

Moyenne des scores 2 - Synonymie perceptive homonucléaire 2	N	Moyenne			Kruskal-Wallis Test
ÂGE		Total	Garçons	Filles	Valeur P.
8	32	**83.96**	84.29	83.70	**0.000**
9	30	**95.33**	98.46	92.94	
10	29	**98.62**	97.65	100.00	
11	39	**93.33**	91.43	95.56	
12	30	**97.33**	100.00	91.11	
Total	**160**	**93.54**			
Classes d'âges					**Mann-Whitney Test**
8 - 9 ans	62	**89.46**	91.11	88.19	**0.000**
10 - 12 ans	98	**96.12**	96.27	95.90	
Total	**160**	**93.54**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	92.25			**0.286**
Garçons	86	94.65			
Total	**160**	**93.54**			

Les enfants ont encore une fois fait preuve d'excellentes performances discriminatives avec une moyenne de scores atteignant les 94/100 à tous les âges. Ils ont

enregistré des moyennes élevées, avec une différence qui s'est montrée significative dans les âges séparés et dans les classes d'âges.

3.2.3. Changement du noyau de la finale

La troisième épreuve s'attache à la perception du changement dans la structure profonde de l'énoncé affectant la finale concluant *transitivement* la deuxième cellule de chacune des deux phrases entendues successivement, tandis que la première cellule ne subit que des variations d'habillage ou de surface comme dans les épreuves 1 et 2. Cette perception discriminatoire des changements entre structure de surface et structure profonde s'exprime par la métaphore de la consigne donnée à l'enfant qui est appelé à marquer les moments où « la maman d'Ashraf appelle son fils » (changement en profondeur), pendant « qu'il change de vêtements » (changement en surface). Ainsi la structure profonde de cette cellule est-elle changée dans deux exemples par remplacement de la finale E (noyau z) par la finale F (noyau *m*).

Extrait musical 3. Changement du noyau de la finale

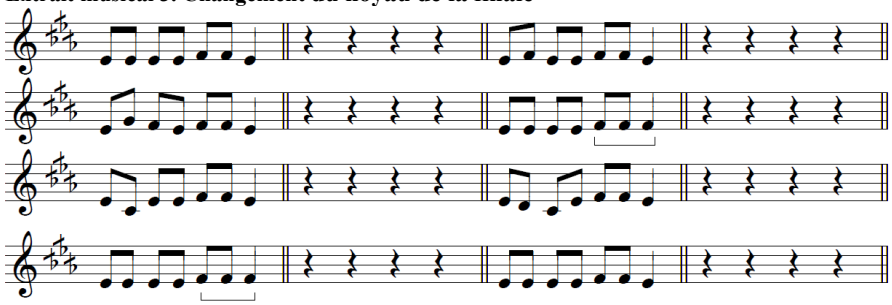


Tableau 3. Changement du noyau de la finale

Moyenne des scores 3 - Changement du noyau de la finale	N	Moyenne			Oneway Anova Test
ÂGE		Total	Garçons	Filles	Valeur P.
8	32	**61.56**	65.71	58.33	**0.012**
9	30	**64.33**	76.15	55.29	
10	29	**75.86**	77.65	73.33	
11	39	**80.26**	72.86	88.89	
12	30	**73.00**	74.29	70.00	
Total	**160**	**71.38**			
Classes d'âges					**Mann-Whitney Test**
8 - 9 ans	62	62.90	70.74	56.86	**0.000**
10 - 12 ans	98	76.73	74.75	79.74	
Total	**160**	**71.38**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	68.92			**0.267**
Garçons	86	73.49			
Total	**160**	**71.38**			

Le changement nucléaire affectant *transitivement* la deuxième *cellule syntagmatique* est bien perçu par les enfants (malgré une baisse de leurs performances par

rapport aux épreuves précédentes, de facture et de consigne plus simples) et ce, malgré les changements affectant la structure de surface du premier *syntagme*.

3.2.4. Changement de finale au sein du même noyau (synonymie perceptive *homonucléaire hétéromodale*)

La quatrième épreuve concerne la discrimination du remplacement de la finale par un degré appartenant au même noyau. Elle se situe donc dans une logique de synonymie perceptive à la fois *hétéromodale* (changement de finale induisant un changement de mode) et *homonucléaire* (finales appartenant au même noyau). Aussi la consigne de cette épreuve maintient-elle les deux changements dans le même ordre qualitatif, l'enfant devant distinguer les voix de deux enfants dénommés Rayan et Hadi, assignées respectivement aux finales *do* et *mi*.

Extrait musical 4. Changement homonucléaire hétéromodal de finale

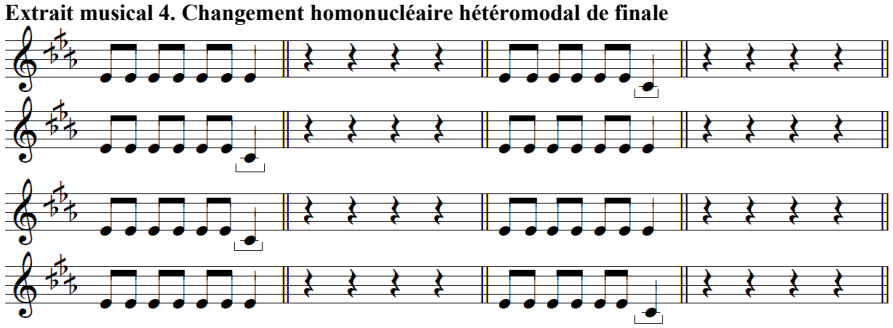


Tableau 4. Changement *homonucléaire hétéromodal* de finale

Moyenne des scores 4 - Changement homonucléaire de finale	**N**	**Moyenne**			**Kruskal-Wallis Test**
ÂGE		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Valeur P.**
8	32	**86.72**	92.86	81.94	**0.001**
9	30	**93.75**	94.23	93.38	
10	29	**98.36**	97.79	99.17	
11	39	**96.15**	98.81	93.06	
12	30	**99.17**	98.81	100.00	
Total	**160**	**94.78**			
Classes d'âges					**Mann-Whitney Test**
8 - 9 ans	62	90.12	93.52	87.50	**0.000**
10 - 12 ans	98	97.73	98.52	96.54	
Total	**160**	**94.78**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	92.26			**0.012**
Garçons	86	96.95			
Total	**160**	**94.78**			

La perception de ce *changement polaire homonucléaire* s'avère facile pour tous les enfants, et ce, à tous les âges, avec une moyenne de scores très élevée, qui est égale à 95/100, et une différence significative relevée entre les réponses. Ceci prouve que les enfants ont aisément reconnu des changements intermédiaires de modes qui touchent à la *ligne formulaire de surface* sans changer ses indicateurs nucléaires. En sus, le tableau 4 montre que les enfants ont amélioré leurs performances discriminatives par rapport à l'épreuve précédente.

3.2.5. Changement d'initiale au sein du même noyau (synonymie perceptive *homonucléaire homomodale*)

La cinquième épreuve s'attache à la discrimination d'un autre changement homonucléaire de pôles, concernant cette fois-ci l'initiale, dont la fonction modale est moins importante et sensible que celle de la finale, étant donné que, contrairement à celle-ci, son changement ne fait pas passer l'énoncé dans une autre mode[8].

Extrait musical 5. Changement *homonucléaire homomodal* d'initiale

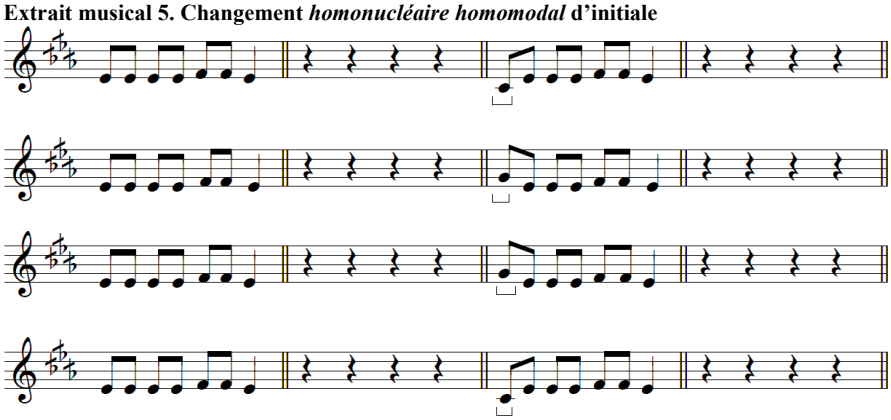


Tableau 5. Changement *homonucléaire homomodal* d'initiale

Moyenne des scores 5 - Changement homonucléaire homomodal d'initiale	**N**	**Moyenne**			**Oneway Anova Test**
ÂGE		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Valeur P.**
8	32	**52.34**	53.57	51.39	**0.000**
9	30	**70.83**	73.08	69.12	
10	29	**77.59**	80.88	72.92	
11	39	**81.41**	82.14	80.56	
12	30	**82.50**	82.14	83.33	
Total	**160**	**73.13**			
Classes d'âges					**Mann-Whitney Test**
8 - 9 ans	62	61.29	62.96	60.00	**0.000**
10 - 12 ans	98	80.61	81.78	78.85	
Total	**160**	**73.13**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	69.93			**0.165**
Garçons	86	75.87			
Total	**160**	**73.13**			

Ce changement homomodal d'initiale paraît cependant plus difficile à reconnaître par les enfants que celui hétéromodal de finale, tel que nous le montre la moyenne des scores (73/100), la discrimination s'avérant plus facile dans la deuxième classe d'âges qu'elle ne l'est dans la première et évoluant progressivement de 8 à 12 ans (52/100 chez les enfants de 8 ans versus 83/100 chez ceux de 12 ans).

[8] La consigne de cette épreuve requiert que l'enfant distingue entre les voix de trois enfants dénommés Hana (initiale *mi*), Hanine (initiale *do*) et Maha (initiale *sol*).

Ce constat confirme cognitivement le statut sémiotique et musicologique modal marginal de l'initiale et ramène, en creux, le procès cognitif y relatif à une perception de synonymie d'habillage. En outre, ces tests mettent en évidence des différences significatives par rapport aux deux variables âge et classes d'âges.

3.2.6. Synonymie perceptive *hétéronucléaire*

Dans cette nouvelle épreuve, il est demandé aux enfants de repérer un parallélisme existant entre deux énoncés homothétiques du point de vue formulaire — moyennant une transposition note à note—, mais s'inscrivant dans deux noyaux différents (*z* et *m*), la consigne étant, pour l'enfant passant le test, de déterminer si la fille dénommée Ghina (noyau *m*) réussit à imiter sa camarade Rawand (noyau *z*).

Extrait musical 6. Synonymie perceptive hétéronucléaire

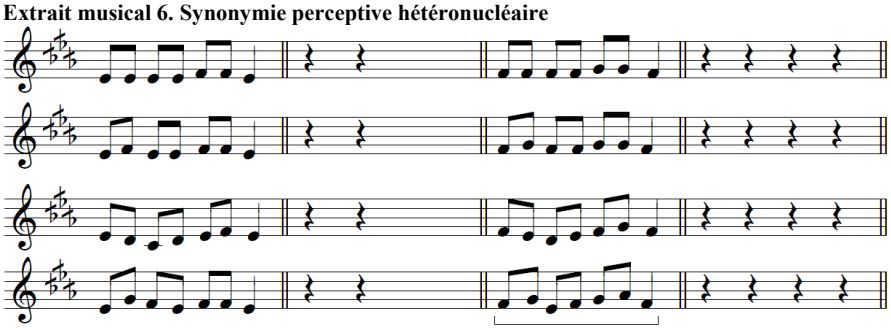


Tableau 6. Synonymie perceptive hétéronucléaire

Moyenne des scores 6 - Synonymie perceptive hétéronucléaire	N	Moyenne			Oneway Anova Test
ÂGE		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Valeur P.**
8	32	**50.00**	50.00	50.00	**0.314**
9	30	**48.33**	50.00	47.06	
10	29	**51.72**	50.00	54.17	
11	39	**50.00**	53.57	45.83	
12	30	**60.00**	61.90	55.56	
Total	**160**	**51.88**			
Classes d'âges					**Mann-Whitney Test**
8 - 9 ans	62	49.19	50.00	48.57	**0.267**
10 - 12 ans	98	53.57	55.51	50.64	
Total	**160**	**51.88**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	49.66			**0.301**
Garçons	86	53.78			
Total	**160**	**51.88**			

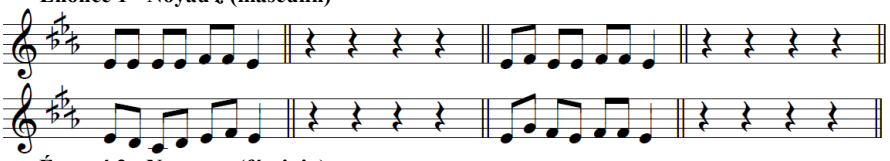
Ce parallélisme hétéronucléaire est cependant difficilement objectivé par les enfants, au vu de leurs performances médiocres qui ne dépassent pas la moyenne (52/100). Les résultats obtenus aux deux tests indiquent la non-significativité des différences entre les réponses, et ce, dans les trois regroupements. Cependant, d'après les réactions des enfants, il est fort probable que la difficulté de cette tâche discriminative soit due à une trop grande complexité-ambigüité de la consigne (synonymie s'exerçant à partir de deux hauteurs différentes). Aussi le tir pourra-t-il être rectifié dans des études ultérieures, en ramenant les changements nucléaires à des changements d'intervalles opérés à partir de la même finale.

3.2.7. Synonymie perceptive *hétéronucléaire* d'habillage relativement à un même énoncé de référence

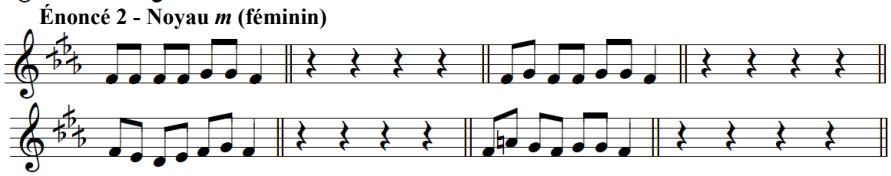
La tâche discriminative de la septième épreuve s'attache à la synonymie perceptive hétéronucléaire « d'habillage » relativement à un même énoncé de référence, moyennant transposition. Elle concerne le repérage différentiel du noyau *z,* qui est associé par la consigne à la voix d'une fille dénommée Sarah, et du noyau *m,* associé à la voix d'un garçon appelé Jad.

Extrait musical 7. Synonymie perceptive *hétéronucléaire* d'habillage

Énoncé 1 - Noyau *z* (masculin)



Énoncé 2 - Noyau *m* (féminin)



Énoncé 3 - extraits tirés des énoncés 1 et 2

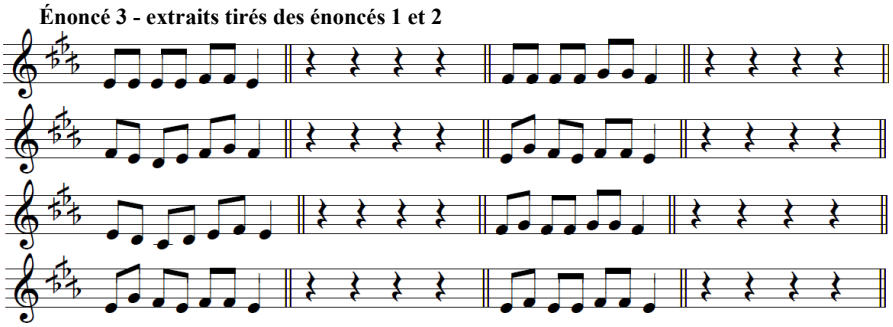


Tableau 7. Synonymie perceptive hétéronucléaire

Moyenne des scores 7 - Synonymie perceptive hétéronucléaire 2	N	Moyenne			Kruskal-Wallis Test
ÂGE		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Valeur P.**
8	32	**62.53**	58.04	66.03	**0.073**
9	30	**60.83**	63.46	58.82	
10	29	**68.53**	67.65	69.79	
11	39	**72.44**	69.05	76.39	
12	30	**70.83**	73.21	65.28	
Total	**160**	**67.27**			**Mann-Whitney Test**
Classes d'âges					**0.005**
8 - 9 ans	62	61.71	60.65	62.53	
10 - 12 ans	98	70.79	70.13	71.79	
Total	**160**	**67.27**			
Sexe					**Mann-Whitney Test**
Filles	74	67.41			**0.813**
Garçons	86	67.15			
Total	**160**	**67.27**			

Le tableau 7 montre que les enfants ont mieux compris la consigne par le fait qu'ils ont pu enregistrer une moyenne de scores supérieure à celle figurant dans l'épreuve précédente. Pourtant, la tâche discriminative s'avère plus complexe, parce qu'elle exige une double identification (celle de la synonymie hétéronucléaire transpositive et celle de la synonymie d'habillage, en passant d'un cadre nucléaire à l'autre). La moyenne des scores (67/100) met en relief cette capacité perceptive chez la population désignée, avec une reconnaissance progressivement améliorée avec l'âge et dans les classes d'âges, ce qui prouve l'existence d'une évolution ontogénétique (63/100 à 8 ans vs 71/100 à 12 ans). Cependant, la performance cognitive semble être plus limitée dans cette épreuve, et ce, en comparaison avec celle des épreuves relatives au changement de surface.

3.2.8. Repérage de la finale

Cette épreuve étudie le repérage perceptif de la finale modale E (*mi*^{db}*)* à l'issue d'une ligne fondamentale *zmz* s'élaborant sur deux mesures et se terminant, une première fois, par la tierce supérieure (G, *sol)* de E, instaurant une suspension-tension, que la consigne associe à l'ouverture d'une porte et, une deuxième fois, par la finale E, instaurant une conclusion-détente, que la même consigne associe à la fermeture de la porte.

Extrait musical 8. Repérage de la finale

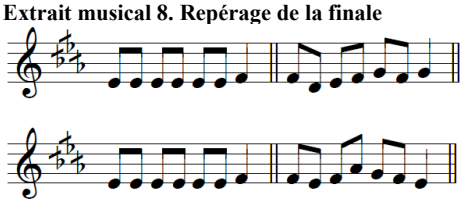


Tableau 8. Repérage de la finale

Pourcentage - Repérage de la finale	**N**	**Pourcentage**			**Pearson Chi Carré**
ÂGE		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Valeur P.**
8	32	**71.88**	57.14	83.33	**0.932**
9	30	**76.67**	69.23	82.35	
10	29	**68.97**	70.59	66.67	
11	39	**76.92**	76.19	77.78	
12	30	**76.67**	80.95	66.67	
Total	**160**	**74.38**			
Classes d'âges					**Pearson Chi Carré**
8 - 9 ans	62	74.19	62.96	82.86	**0.967**
10 - 12 ans	98	74.49	76.27	71.79	
Total	**160**	**74.38**			
Sexe					**Pearson Chi Carré**
Filles	74	77.03			**0.476**
Garçons	86	72.09			
Total	**160**	**74.38**			

L'étude des résultats de l'épreuve au tableau 8 confirme à 74% (sans variation significative en fonction des tranches d'âge) la perception discriminative par les enfants du couple oppositif tension/détente, en vertu des modèles cognitifs susmentionnés (transitivité, gouvernement et implication-réalisation).

3.2.9. Perception et appréciation des lignes nucléaires (1)

Cette épreuve examine la perception par l'enfant de la ligne nucléaire modale à travers la complexité sémiotique d'une composition élaborée à base de cette ligne, sachant que la consigne invite cet enfant à exprimer sa préférence pour l'un des trois exemples auditionnés :

- le premier énoncé est unipolaire, c'est-à-dire que la phrase est monocorde (et monotone), axée sur la corde-mère E, et dessine la ligne nucléaire *zzz* ;
- le deuxième énoncé installe d'abord le noyau *z,* pour affirmer ensuite son concurrent, le noyau *m,* épousant ainsi le contour de la ligne nucléaire alternative ou suspensive *zzm* ;
- le troisième énoncé installe d'abord la corde E, faisant partie du noyau primaire *z*, puis engage une cadence s'appuyant sur le noyau secondaire *m* (D) pour conclure sur la note C, faisant partie du noyau *z,* dessinant ainsi idéalement la ligne nucléaire fondamentale ou originelle *zmz*.

Extrait musical 9. Lignes nucléaires modales (1)

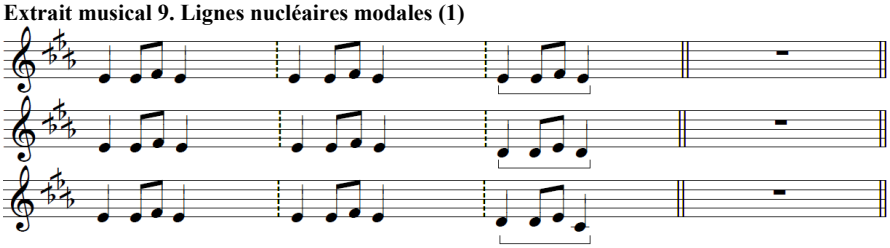


Tableau 9. Lignes nucléaires modales (1)

Pourcentage - Lignes nucléaires modales (1)	N	Total	Garçons	Filles
Tous âges			(N = 86)	(N = 74)
énoncé 1	160	**19.38**	**22.09**	**16.22**
énoncé 2	160	**37.5**	**41.86**	**32.43**
énoncé 3	160	**43.12**	**36.05**	**51.35**
Total		100	100	100
Âges séparés		**énoncé 1**	**énoncé 2**	**énoncé 3**
8	32	31.25	25	43.74
9	30	16.67	33.33	50
10	29	10.34	48.28	41.38
11	39	10.26	41.03	48.72
12	30	30	40	30
Total	**160**	**19.38**	**37.5**	**43.12**

Les résultats mettent en exergue un rejet relatif (19%) de l'énoncé unipolaire (monotone), au profit des énoncés associant les deux noyaux, avec une préférence marquée pour la ligne fondamentale (43%) par rapport à la ligne alternative (38%).

3.2.10. Perception et appréciation des lignes nucléaires (2)

L'appréciation perceptive des lignes nucléaires est ici étudiée à partir d'exemples encore plus élaborés. Tandis que le premier énoncé est axé sur la ligne fondamentale *zmz*, mais avec appui précoce sur le noyau *m* (dès la 1e mesure), le deuxième énoncé est axé sur la ligne alternative *zzm* et le troisième s'accoude sur la ligne fondamentale *zmz*, d'une manière plus équilibrée que pour le premier.

Extrait musical 10. Lignes nucléaires modales (2)

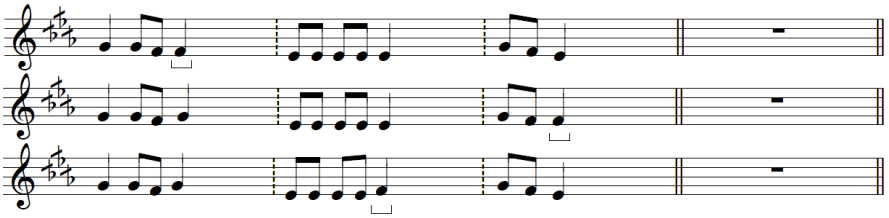


Tableau 10. Lignes nucléaires modales (2)

Pourcentage - Lignes nucléaires modales (2)	N	Total	Garçons	Filles
Tous âges			(N = 86)	(N = 74)
énoncé 1	160	**23.75**	**15.12**	**33.78**
énoncé 2	160	**33.75**	**37.21**	**29.73**
énoncé 3	160	**42.50**	**47.67**	**36.49**
Total		100	100	100
Âges séparés		**énoncé 1**	**énoncé 2**	**énoncé 3**
8	32	34.38	37.5	28.13
9	30	23.33	30	46.67
10	29	27.59	24.14	48.28
11	39	15.38	46.15	38.46
12	30	20	33.75	53.33
Total	**160**	**23.75**	**33.75**	**42.5**

Dans cette dernière épreuve, les enfants ont montré une préférence pour la version équilibrée de la ligne fondamentale (42%), suivie par la ligne alternative (34%) et la version *déséquilibrée* (24%) de cette même ligne fondamentale.

3.3. Lecture synthétisée des résultats

Une lecture globale du tableau des moyennes de scores (tableau 11) permet de mesurer la capacité discriminative des variations de degrés hiérarchiques et/ou de formulations mélodiques, avec une progression de cette capacité avec l'âge (69/100 à 8 ans versus 83/100 à 12 ans), sachant que la variable sexe n'induit pas de variations significatives. L'ensemble des moyennes met cette aisance en relief (78/100).

Tableau 11. Lecture diachronique de l'ensemble des moyennes des scores

Moyenne générale des scores	N	Total	Garçons	Filles
ÂGE				
8	32	**69.00**	70.02	68.21
9	30	**75.41**	78.79	72.82
10	29	**81.28**	81.24	81.34
11	39	**80.78**	79.87	81.84
12	30	**83.02**	84.34	79.96
Total	**160**	**77.93**		
Classes d'âges				
8 -9 ans	62	**72.10**	74.24	70.45
10 - 12 ans	98	**81.61**	81.86	81.25
Total	**160**	**77.93**		
Sexe				
Garçons	86	**79.47**		
Filles	74	**76.14**		
Total	**160**	**77.93**		

La lecture synchronique (tableau 12) met en exergue une meilleure performance distinctive concernant les changements formulaires, par rapport à la perception des variations de degrés hiérarchiques (particulièrement la perception de la synonymie perceptive hétéronucléaire transpositive et la perception des changements de noyaux), sachant que la variable sexe n'induit pas de variations notables.

Tableau 12.Lecture synchronique de l'ensemble des épreuves

Moyenne des scores - Tous âges	**N**	**Moyenne**		
		Total	**Garçons**	**Filles**
Synonymie perceptive homonucléaire 1	160	**93.53**	94.37	92.56
Synonymie perceptive homonucléaire 2	160	**93.54**	94.65	92.25
Changement du noyau de la finale	160	**71.38**	73.49	68.92
Changement homonucléaire de finale	160	**94.78**	96.95	92.26
Changement homonucléaire d'initiale	160	**73.13**	75.87	69.93
Synonymie perceptive hétéronucléaire	160	**51.88**	53.78	49.66
Synonymie perceptive hétéronucléaire d'habillage	160	**67.27**	67.15	67.41
Total		**77.93**	**79.47**	**76.14**
Pourcentage - Tous âges	**N**	**Pourcentage**		
		Total	**Garçons**	**Filles**
Repérage de la finale	160	**74.38**	72.09	77.03

Conclusion

L'étude des performances discriminatives des enfants libanais âgés de 8 à 12 ans, quant aux données sémiotiques modales, permet de vérifier l'existence de compétences cognitives auditives en termes (1) de perception de l'identité structurale profonde d'énoncés musicaux monodiques modaux différents par leur habillage de surface et ce, même en cas de changement de note initiale (sans changement de noyau), (2) de reconnaissance du changement de finale en tant que donnée pertinente qui, de surcroit, intéresse radicalement le niveau sous-jacent lorsque les finales substitutives relèvent de noyaux différents, (3) d'appréciation des lignes nucléaires ou grammaticales modales profondes, avec une préférence marquée en faveur de la ligne fondamentale évoluant d'une note quelconque du noyau principal vers la finale, en passant par le noyau secondaire. Ces conclusions constituent un premier jalon pour des enquêtes ultérieures qui seront élargies à des tranches d'âge plus précoces et/ou à des appartenances culturelles ou nationales différentes et affinées dans les données sémiotiques modales impliquées dans les compétences cognitives explorées.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », p. 53-74.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012a (à paraître), « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012b, « La singularité stylistique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditer-*

ranéen, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », p. 43-66.

ABOU MRAD, Nidaa, AKIKI, Marcel, 2010, « The Melodic System of Traditional Lebanese Wedding Songs », in *AKIKI, Marcel, Lebanese Traditional Popular Wedding Songs in Mount Lebanon. An Ethnomusicological Study*, Baabda-Liban, Éditions de l'Université Antonine, p. 89-114.

ABOU MRAD, Nidaa, Maatouk, Toufic, 2012, « Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM* n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », p. 67-80.

AYARI, Mondher, MCADAMS, Stephen, 2002, « Le schéma cognitif culturel de l'improvisation : forme musicale et analyse perceptive (Psychologie expérimentale et problème d'universalisation de données) », in *LÉVY, F., CHOUVEL, J.-M. (éds.), Observation, analyse, modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Actes du 2e colloque international d'épistémologie musicale, colloque organisé par la SFAM, l'IRCAM et l'Université Paris X, Paris, p. 395-418.

AYARI, Mondher, MCADAMS, Stephen, 2005, « L'influence du savoir culturel sur la perception et la compréhension musicales », in *MADURELL, F. (éd.), Les pratiques d'écoute individuelles*, Série « Conférences et séminaires », n° 20, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, p. 63-83.

AYARI, Mondher, MCADAMS, Stephen, 2006, « Quelles catégories et quels filtres culturels sont à l'œuvre dans nos écoutes ? », in *AYARI, Mondher, (dir.)*, *De la théorie à l'art de l'improvisation, analyse de performances et modélisation musicale*, éd. Delatour France, Coll. « Culture et cognition musicales », p. 85-234.

BECHEALANY, Bouchra, 2009, « La discrimination de l'ossature zalzalienne chez des enfants libanais de 8 à 12 ans et son développement par l'apprentissage », *RTMMAM - Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen,* n° 3 « Systèmes mélodiques », Baabda-Liban, Éditions de l'Université Antonine, p. 75-88.

BENVENISTE, Emile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », in *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, MA : Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale, vol. 1* (Paris : Gallimard, 1966), p. 31-119.

BONFILS, Pierre, AVAN, Paul, 2012, « Otoémissions : les otoémissions acoustiques », *Encyclopaedia Universalis,* CD-Rom 2012.

DEUTSCH, Diana, 1975, « Two-channel listening to musical scale », *J. Acoust. Soc. Am.*, 57, p. 1156-1160.

DEUTSCH, Diana, 1982, « The processing of pitch combinations », *The psychology of music, Deutsch, Diana (eds.), Academic Press, New York.*

DEUTSCH, Diana, 1994, « La perception des structures musicales », in *ZENATTI, Arlette (dir.), Psychologie de la musique,* Paris, éd. PUF, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », p. 115-144.

DOWLING, W. Jay, 1973, « The perception of interleaved melodies », *Cognitive psychology, 1973, 5,* p. 322-337.

DOWLING, W. Jay, 1984, « Development of musical schemata in children's spontaneous singing », in *CROSIER,W. R.,CHAPMAN, A. J. (eds), Cognitive processes in the perception of art,* North-Holl : Elsevier Sc. Publishers B. V., p. 145-163.

DOWLING, W. Jay, 1994, « La structuration mélodique : perception et chant », in *ZENATTI, Arlette, (dir.), Psychologie de la musique*, Paris, éd. PUF, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », p. 145-176.

IMBERTY, Michel, 1969, *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant,* Paris, Klincksieck.

IMBERTY, Michel, 1995, « Développement linguistique et musical de l'enfant d'âge préscolaire et scolaire », in *DELIÈGE, Irène, SLOBODA, John A.*, *Naissance et développement du sens musical*, Paris, éd. PUF, Coll. « Croissance de l'enfant. Genèse de l'homme », p. 223-249.

KRUMHANSL, Carol L., 1990, *Cognitive Foundations of Musical Pitch,* Oxford Psychology Series n°. 17, New York and Oxford: Oxford University Press.

MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MCADAMS, Stephen, 1985, « L'image auditive : Une métaphore pour la recherche musicale et psychologique sur l'organisation auditive », *Rapport IRCAM, n° 37*, Paris.

MCADAMS, Stephen, 1988, « Perception et intuition : calculs tacites », *Musique et perception,* Paris, *éd. C. Bourgeois, IRCAM,* p. 89.

MCADAMS, Stephen, BIGAND, Emmanuel, 1994, *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*, Paris, éd. PUF, Coll. « Psychologie et sciences de la pensée ».

MEEÙS, Nicolas, 1992, « Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (février 1992), p. 26-29.

MEEÙS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 6 (2012), Éditions de l'Université Antonine, Baabda (Liban), p 11-20.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press.

NARMOUR, Eugène, 1989, « Le code génétique de la mélodie : structures cognitives engendrées par le modèle de l'implication-réalisation », *La Musique et les sciences cognitives*, in MCADAMS, Stephen, DELIÈGE, Irène, Bruxelles, éd., Mardaga, p.75-101.

PINEAU, Marion, TILLMANN, Barbara, 2001, *Percevoir la musique : une activité cognitive*, éd. L'Harmattan, Coll. « Sciences de l'Éducation Musicale ».

SECHEHAYE, Charles-Albert, 1926, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.

TRAN VAN KHÉ, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.

VELICU, Anca-Marina, 2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64.

ZENATTI, Arlette, 1969, *Le développement génétique de la perception musicale,* Paris, C.N.P.S, Coll. « Monographies Françaises de Psychologie » XVII^e^.

ZENATTI, Arlette, 1981, *L'enfant et son environnement musical*, Issy-les-Moulineaux, éd. Scientifiques et psychologiques, Coll. « Psychologie et Pédagogie de la musique ».

Annexes

A. Levene Test pour l'homogénéité des variances

Tableau 13. Test de l'homogénéité des variances[9]

Test of Homogeneity of Variances				
	Levene Statistic	df1	df2	Sig.
Score 1	11.59	4	155	**0.000**
Score 2	6.94	4	155	**0.000**
Score 3	1.12	4	155	0.348
Score 4	17.87	4	155	**0.000**
Score 5	1.45	4	155	0.219
Score 6	0.86	4	155	0.490
Score 7	3.68	4	155	**0.007**

B. Analyse synchronique - Lecture par âges séparés

Tableau 14. Enfants de 8 ans

Moyenne des scores - 7 premières épreuves	**N**	**Moyenne**		**Statistiques descriptives**		**Friedman Test**
Âge - 8 ans		**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	**Valeur P.**
Synonymie perceptive homonucléaire 1	32	85.69	86.10	**85.92**	19.46	**0.000**
Synonymie perceptive homonucléaire 2	32	84.29	83.70	**83.96**	21.15	
Changement du noyau de la finale	32	65.71	58.33	**61.56**	23.57	
Changement homonucléaire de finale	32	92.86	81.94	**86.72**	18.50	
Changement homonucléaire d'initiale	32	53.57	51.39	**52.34**	34.41	
Synonymie perceptive hétéronucléaire	32	50.00	50.00	**50.00**	24.59	
Synonymie perceptive hétéronucléaire d'habillage	32	58.04	66.03	**62.53**	15.61	
Total		**70.02**	**68.21**	**69.00**		
Pourcentage - 8e épreuve	**N**	**Pourcentage**			**Statistiques descriptives**	
Âge - 8 ans		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**
Repérage de la finale	32	**71.88**	57.14	83.33	71.88	45.68

[9] Dans l'analyse diachronique des moyennes de scores - tous âges réunis :
- si la différence est significative, aller dans Kruskal-Wallis Test (épreuves 1, 2, 4 et 7) ;
- si la différence est non significative, aller dans Oneway Anova Test (épreuves 3, 5 et 6).

Tableau 15. Enfants de 9 ans

Moyenne des scores - 7 premières épreuves	**N**	**Moyenne**		**Statistiques descriptives**			**Friedman Test**
Âge - 9 ans		**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**		**Écart-type**	**Valeur P.**
Synonymie perceptive homonucléaire 1	30	96.12	93.13	**94.43**		11.87	**0.000**
Synonymie perceptive homonucléaire 2	30	98.46	92.94	**95.33**		11.37	
Changement du noyau de la finale	30	76.15	55.29	**64.33**		24.73	
Changement homonucléaire de finale	30	94.23	93.38	**93.75**		11.72	
Changement homonucléaire d'initiale	30	73.08	69.12	**70.83**		22.82	
Synonymie perceptive hétéronucléaire	30	50.00	47.06	**48.33**		23.61	
Synonymie perceptive hétéronucléaire d'habillage	30	63.46	58.82	**60.83**		24.06	
Total		**78.79**	**72.82**	**75.41**			
Pourcentage - 8e épreuve	**N**	**Pourcentage**		**Statistiques descriptives**			
Âge - 9 ans		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	
Repérage de la finale	30	**76.67**	69.23	82.35	76.67	43.02	

Tableau 16. Enfants de 10 ans

Moyenne des scores - 7 premières épreuves	**N**	**Moyenne**		**Statistiques descriptives**			**Friedman Test**
Âge - 10 ans		**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**		**Écart-type**	**Valeur P.**
Synonymie perceptive homonucléaire 1	29	97.05	100.00	**98.27**		5.18	**0.000**
Synonymie perceptive homonucléaire 2	29	97.65	100.00	**98.62**		5.16	
Changement du noyau de la finale	29	77.65	73.33	**75.86**		26.39	
Changement homonucléaire de finale	29	97.79	99.17	**98.36**		5.36	
Changement homonucléaire d'initiale	29	80.88	72.92	**77.59**		22.50	
Synonymie perceptive hétéronucléaire	29	50.00	54.17	**51.72**		19.97	
Synonymie perceptive hétéronucléaire d'habillage	29	67.65	69.79	**68.53**		16.91	
Total		**81.24**	**81.34**	**81.28**			
Pourcentage - 8e épreuve	**N**	**Pourcentage**		**Statistiques descriptives**			
Âge - 10 ans		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	
Repérage de la finale	29	**68.97**	70.59	66.67	68.97	47.08	

Tableau 17. Enfants de 11 ans

Moyenne des scores - 7 premières épreuves	**N**	**Moyenne**		**Statistiques descriptives**		**Friedman Test**
Âge - 11 ans		**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	**Valeur P.**
Synonymie perceptive homonucléaire 1	39	91.27	92.58	**91.87**	18.69	**0.000**
Synonymie perceptive homonucléaire 2	39	91.43	95.56	**93.33**	19.65	
Changement du noyau de la finale	39	72.86	88.89	**80.26**	23.56	
Changement homonucléaire de finale	39	98.81	93.06	**96.15**	10.00	
Changement homonucléaire d'initiale	39	82.14	80.56	**81.41**	23.45	
Synonymie perceptive hétéronucléaire	39	53.57	45.83	**50.00**	23.65	
Synonymie perceptive hétéronucléaire d'habillage	39	69.05	76.39	**72.44**	16.27	
Total		**79.87**	**81.84**	**80.78**		

Pourcentage - 8e épreuve	**N**	**Pourcentage**			**Statistiques descriptives**		
Âge - 11 ans		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	
Repérage de la finale	39	**76.92**	76.19	77.78	76.92	42.68	

Tableau 18. Enfants de 12 ans

Moyenne des scores - 7 premières épreuves	**N**	**Moyenne**		**Statistiques descriptives**		**Friedman Test**
Âge - 12 ans		**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	**Valeur P.**
Synonymie perceptive homonucléaire 1	30	100.00	94.43	**98.33**	6.72	**0.000**
Synonymie perceptive homonucléaire 2	30	100.00	91.11	**97.33**	14.61	
Changement du noyau de la finale	30	74.29	70.00	**73.00**	26.67	
Changement homonucléaire de finale	30	98.81	100.00	**99.17**	3.17	
Changement homonucléaire d'initiale	30	82.14	83.33	**82.50**	22.88	
Synonymie perceptive hétéronucléaire	30	61.90	55.56	**60.00**	24.21	
Synonymie perceptive hétéronucléaire d'habillage	30	73.21	65.28	**70.83**	22.34	
Total		**84.34**	**79.96**	**83.02**		

Pourcentage - 8e épreuve	**N**	**Pourcentage**		**Statistiques descriptives**			
Âge - 12 ans		**Total**	**Garçons**	**Filles**	**Moyenne**	**Écart-type**	
Repérage de la finale	30	**76.67**	80.95	66.67	76.67	43.02	

RTMMAM nº 6 (2012)

Pour une sémiotique du timbre dans la caractérisation des styles algériens de la musique héritée d'al-Andalus : Proposition d'hypothèses.

Nadjib CHICHOUNE* et Fethi SALAH**

L'Algérie est un des pays du Maghreb où la richesse stylistique quant au genre musical hérité d'Al-Andalus est la plus perceptible. Mis à part les textes poétiques et la dimension relative à la rythmique et la modalité musicale, le paramètre du timbre joue, sans aucun doute, un rôle pertinent dans la distinction et la différenciation entre les styles musicaux les plus socio-culturellement significatifs. Cet article peut être considéré comme des prolégomènes à l'étude de la relation entre les divers styles du genre musical originaire d'Al-Andalus en Algérie d'une part, et le timbre (dans son sens le plus global) qui participerait à la caractérisation de chacun de ces styles, d'autre part. « L'Andalou », tel qu'il est désigné par les musiciens et les chanteurs algériens qui l'interprètent, est représenté par trois « écoles stylistiques » régionales qui correspondent aux trois principaux foyers de diffusion de ces divers styles musicaux : celle désignée par le vocable *Ġarnāṭī* de la région nord-ouest et notamment la ville de Tlemcen; celle désignée par *Çan'a* de la région algéroise et celle désignée par *Mālūf* dans la région du Constantinois. Ce régionalisme musico-stylistique tend, cependant, dans l'actualité à s'effacer au profit d'une diffusion à grande échelle de chacun de ces styles au niveau national, avec ce que cela comporte comme interpénétration réciproque entre ces styles ; et ceci grâce à divers événements culturels tels que les festivals et la fusion des ensembles instrumentaux appartenant aux divers styles. Or, une étude des variations stylistiques

* Maître de Conférences en musicologie - Chef du Département de Musique-Musicologie à l'École Normale Supérieure-Kouba d'Alger.

** Professeur de musicologie à l'École Normale Supérieure-Kouba d'Alger.

liées au paramètre du timbre est intéressante dans la mesure où elle ouvre la voie vers une sémiotique de celui-ci qui, par ailleurs, ne semble pas avoir fait l'objet de recherches systématiques dans le domaine de la sémiotique. Par timbre nous entendons non seulement la « couleur » des sons produits par un instrument mais tout un ensemble d'attributs subjectifs, culturellement modelés, et qui incluent aussi la couleur globale et résultante d'un ensemble instrumental. Et il semble que c'est, en premier lieu, par la perception du timbre des ensembles instrumentaux qu'est identifié le style musical qu'interprètent ces ensembles. Cet article a pour objectif concret la proposition et l'argumentation de l'hypothèse globale suivante qui peut se résumer en deux points : 1/ le timbre est un paramètre pertinent quant à l'identification et la distinction entre les styles *Mālūf*, *Çan'a* et *Ġarnāṭī* ; ce qui mettrait en évidence l'importance d'une esthétique voire d'une esthésique du timbre ; 2/ le complexe timbrique et son évolution (aussi bien celle de la facture instrumentale que celle de la structure des ensembles instrumentaux) ont vraisemblablement contribué à la diversification stylistique transhistorique du « tronc commun » de l'héritage musical d'*Al-Andalus*. En revanche les styles musicaux régionaux, au fur et à mesure de leur formation, ont à leur tour contribué à l'enrichissement du timbre ; ce qui, par ailleurs, mettrait aussi en évidence l'importance d'une poïétique du timbre.

Introduction

Comme le suggère le titre de l'article le but principal est de proposer, ou du moins attirer l'attention sur la pertinence d'une mise en relation -pour ne pas dire d'emblée d'une sémiosis- entre le style musical et le timbre, notamment dans le genre musical qui nous intéresse et qui fait l'objet de notre étude à savoir : la musique ou plutôt les musiques traditionnelles en Algérie originaires d'al-Andalus.

Si nous avons employé le pluriel c'est justement pour montrer le fait que bien que ces musiques appartiennent au même genre, elles s'expriment par une diversité stylistique très remarquée, particulièrement en Algérie. En effet il existe en Algérie trois écoles stylistiques propres au genre musical communément appelé « l'Andalou ». Chacune de ces écoles porte un nom ou une dénomination qui a fait et qui continue de faire l'objet de commentaires dont nous n'abordons que certains aspects d'ordre historique dans le cadre de cet article.

Du Nord-Ouest au Nord-Est en passant par le centre, il y a respectivement : le style *Ġarnāṭī* dont le principal foyer de diffusion est la ville de Tlemcen ; le style *Çan'a* dont le principal foyer se trouve à Alger, et le style *Mālūf* dont le foyer principal est la ville de Constantine. De toute évidence il n'y a pas de frontières délimitées et claires entre ces trois styles non seulement du point de vue musical -puisqu'ils ont certains éléments en commun- ni du point de vue géographique, car actuellement ces trois styles sont diffusés et même enseignés loin de leurs principaux foyers de diffusion.

Or, une analyse stylistique comparative (que nous espérons entreprendre plus profondément dans une recherche future) mettrait certainement en évidence des éléments en commun et d'autres différenciateurs. Parmi ces derniers, il y en a qui ne semblent pas être perceptibles de prime abord comme c'est le cas du timbre.

Nous pensons, en effet, que le timbre est très pertinent et qu'il n'a pas fait l'objet d'intérêt particulier de la part des chercheurs intéressés par les musiques du monde arabe en général et celles du Maghreb en particulier. Mais avant d'aborder la relation entre les styles musicaux mentionnés et le timbre, quelques considérations d'ordre historique concernant le genre musical en question peuvent éclairer et compléter l'approche sémiotique proposée.

Quelques considérations d'ordre historique

Les villes de Tlemcen et d'Alger furent deux villes de culture littéraire et artistique, elles offrirent par cela à la musique dite Andalouse un milieu où elle peut se conserver plus facilement dans des formes plus pures.

Le patrimoine de la *« Çan'a »* d'Alger, débiteur du *« Ġarnāṭī »* de Tlemcen (al-Mahdî, 1999, p. 4) à cause d'un grand nombre de familles refugiées dans la ville d'Alger (Al-Boudali, 1949, p. 184) après la reconquête espagnole des territoires d'al-Andalus, rassemble les musiques des deux villes d'Alger et de Tlemcen, ce qui mène vers l'hypothèse que le nom *« Ġarnāṭī »* a prit part dans les appellations au lieu du nom *« Çan'a »* pour se différencier du reste du répertoire andalou, grâce aux « liens étroits qui existaient entre les deux villes de Tlemcen et Grenade » (El-Hessar, 2011). Mais Tlemcen qui a pu conserver les caractéristiques de la musique avec plus de probité qu'Alger, a probablement subi certaines modifications à cause de l'influence turque. Cependant, les Turcs ne sont venus dans le Maghreb en conquérants qu'au XVI^{e} siècle, mais il ne semble pas qu'ils aient imprimé une empreinte sensible dans les arts algérois.

En ce qui concerne le style « *Mālūf »*, la ville de Constantine et ses environs sont plus proches géographiquement des sources premières de la musique arabe. Constantine a gardé des contacts avec les éléments des arts de l'Est. Par contre, elle est l'étape la plus éloignée du retour vers le Maghreb des éléments arabes ou berbères qui avaient fui la *Reconquista*. Il semble donc que l'héritage musical d'al-Andalus diffusé dans le Constantinois et les « vestiges d'une classification assurément d'origine andalouse ne sont pas restés organisés comme à Alger et à Tlemcen » (Rouanet, 1905, p. 2877).

Il n'est pas simple de suivre l'évolution de ces trois styles, surtout avec la prédominance de la tradition orale qui caractérise la transmission de cette musique d'une génération à une autre. Et bien que la tradition orale ne permette la sauvegarde généralement que des événements sporadiques et isolés qui restent « comme des anciennes pierres dans de nouvelles bâtisses » (Kerhuel, 1957, p. 13), il semble que « les grands traits typiques à cette musique […] dérivent fatalement de la mentalité maghrébine» (Rouanet, 1905, p. 2813).

Les formes et structures porteuses des styles

La musique algérienne originaire d'al-Andalus est riche d'une multitude de termes expressifs qui reflètent son identité et qui indiquent des formes et structures sans lesquelles les styles et leur variété ne peuvent avoir lieu. Parmi les termes les plus importants, nous retrouvons :

1- ***Nūba*** (pl. *nūbāt*), le terme le plus évocateur de l'héritage musical andalou, désignant « une séance musicale complète» (Guettat, 1980b, p. 142) et comprenant une série de parties vocales et instrumentales. Le mot *Nūba* signifie aussi bien événement, tour de rôle que forme musicale. En général la *Nūba* est une composition musicale construite sur un *Tabʿ* ou mode d'où elle tire son nom (Guettat, 1980a, p. 187). On dit, par exemple, *Nūba Raml el-Māyā*, ce qui signifie la *nūba* en mode de *Raml el-Māyā* (Poché, 1995, p. 71). Concernant sa structure rythmique, la *Nūba* utilise une « variété infinie des rythmes qui assurent la cohésion dans le déroulement continu de la litanie mélodique et maintiennent le sentiment d'une construction ordonnée et symétrique dans l'imprécision de l'arabesque musicale » (Rouanet, 1905, p. 2813).
2- ***Niqlāb*** (pl. *niqlābāt*), il représente une ou plusieurs pièces vocales ayant la même forme poétique ainsi que le même déroulement musical des vers que les chants de la *nūba*, mais l'allure et la mélodie de ces chants isolés et indépendants sont généralement plus légères et leurs mesures plus variées (Guettat, 1980a, p. 208). Les paroles des *niqlābāt* étant inspirées des « *Muwaššaḥāt* » et «A*zǧāl* », le *niqlāb* peut aussi signifier *muwaššaḥ*. Après exécution d'un, de deux, de trois ou plus de ces *niqlābāt* d'un *ṭab'* choisi, les musiciens peuvent entamer les *niqlābāt* d'un ou plusieurs autres *ṭubū'*, précédés des ouvertures instrumentales nommées « *bašraf* » ou « *tšambar* ». Ces suites sont appelées « *nūba des niqlābāt* » et sont considérées comme des « mini *nūbāt* ». Elles sont d'origine plus récente, de composition moins « importante » et de caractère poétique et musical moins « noble » que les grandes *nūbāt* (Guettat, 1980a, p. 207); mais appréciées par le grand public grâce à la légèreté de leurs rythmes et leur caractère expressif.
3- ***Ṭab'*** (plur. *ṭubū'*): caractère, nature, voire toutes les manifestations et les réactions que l'homme peut avoir avec les êtres et les choses. Le concept du *ṭab'* désigne généralement l'échelle modale, mais sa signification est plus vaste que celle du *maqām* adopté par l'école de l'Orient arabe. Il inclut aussi des rapports psychophysiologiques que cette échelle peut déclencher chez les êtres et les choses en général et chez l'homme en particulier (Guettat, 1980a, p. 114-115).

Nous retrouvons le nombre de seize *ṭubū'* (Yafil, 1904) équivalents aux seize *nūbāt* restantes sur les vingt quatre *nūbāt* connues à l'époque andalousienne (Sirrî, 2006, p. 24-25 & Rouanet, 1905).

L'interprétation du *ṭab'* dans cette musique ne peut être réduite à une simple séquence s'appuyant sur le squelette d'une échelle musicale, mais comme une tournure mélodique complète. Ceci reflète les différentes perceptions du même *ṭab'* , et les différentes réactions des récepteurs vis-à-vis d'un même *ṭab'* d'autant plus lorsqu'il est interprété par les trois écoles stylistiques différentes que sont le *Ġarnāṭī*, la *Çan'a* et le *Mālūf*.

Le *ṭab'* semble directement ou indirectement lié au timbre à travers la facture instrumentale et la structure des ensembles instrumentaux de ces trois styles, mais aussi à travers les composantes des structures mélodiques (les phrases) de chaque style dans les différentes pièces correspondant à ces styles.

Le tableau 1 présente les noms des différents *nūbāt* et *niqlābāt* ainsi que les noms des différents *ṭubû'* :

Tableau 1 : nomination des *nūbāt* et *niqlābāt*

***Nūbāt* complètes**	***Nūbāt* incomplètes**	***Nūba des niqlābāt***
Ḏīl	*Muwāl*	*Muwāâl*
Mjanba	*Ġrībt al-Ḥsīn*	*'Irāq*
Ḥsīn	*Jārka*	*Zīdān*
Raml	*'Irāq*	*Çīkā*
Ġrīb		*Jārkā*
Zīdān		*Mazmūm*
Çīkā		*Ramal al-Māyā*
Mazmūm		
Ramal al-Māyā		
Raçd al-ḏīl		
Māyā		
Raçd		

Hypothèse 1 : relation style musical et timbre

Il existe une relation entre style musical et timbre, dans le sens où ce dernier joue un rôle dans l'identification, la distinction entre divers styles d'un même genre musical, et probablement la production des styles. Mais cette relation est implicite. D'où le recours à une approche sémiotique dans le but de la mettre en évidence et l'explorer.

En effet, il semble que le timbre soit parmi les paramètres ou critères les plus pertinents dans le processus d'identification et de distinction des styles. Afin de justifier la validité de notre hypothèse 1, nous présentons dans le tableau 2, une synthèse d'informations relatives à l'utilisation d'instruments de musique que nous considérons comme des « marqueurs de style ». Nous avons délibérément omis de mentionner l'instrument naturel qu'est la voix, dont la problématique à elle seule mérite une étude à part entière, mais qui peut être évidemment incluse dans l'ensemble des instruments dont le timbre est pertinent selon notre hypothèse. Nous mentionnons donc les instruments les plus remarquables, soit par le fait qu'ils sont plus utilisés dans un style que dans d'autres, soit par les particularités de leurs tenues et de leurs techniques de jeu. C'est le cas du violon ou de l'alto qui dans le style *Mālūf*, et seulement dans ce style, est tenu entre les genoux du musicien, contrairement aux styles *Çan'a* et *Ġarnāṭī* où il est tenu sur le genou. La tenue ainsi que la technique de jeu ayant vraisemblablement des répercussions sur la production des sonorités et par conséquent sur les timbres produits et perçus.

Tableau 2 : synthèse relative à l'utilisation des instruments en tant que marqueurs stylistiques

Style	***Çan'a***	***Mālūf***	***Ġarnāṭī***
Instruments indicateurs ou « marqueurs du style »	*kwītra* (luth)	*ūd 'arbī* (luth)	*rbāb* (vièle)
Instruments dont la tenue et la technique de jeu sont indicatrices du style	violon ou alto mis sur le genou	violon ou alto mis entre les deux genoux	violon ou alto mis sur le genou

Outre les instruments de musique utilisés, il semble par ailleurs que l'hétérophonie, conçue comme effet de timbre, participe aussi au processus d'identification des trois styles du genre musical andalou. Qu'il soit produit délibérément ou le produit d'un artéfact dû à l'interprétation collective mais non totalement synchrone d'une même mélodie par divers instruments, ce procédé est fréquent aussi dans les musiques traditionnelles orientales et méditerranéennes. Aussi bien pour les musiciens que pour les auditeurs familiarisés avec la musique andalouse dans ces trois écoles stylistiques, l'hétérophonie est vraisemblablement une caractéristique significative de ce genre musical.

Problématiques taxonomique et méthodologique

Revenons à présent au timbre et à la problématique de son approche sémiotique. Dans le livre de référence intitulé « Musicologie générale et sémiologie »[1], Jean-Jacques Nattiez consacre une partie entière (la troisième) à la sémiologie des paramètres musicaux. Or tous les paramètres ont été traités à part le timbre. Est-ce à dire que le timbre ne représente pas un paramètre musical à part entière ? Vingt années plus tard, en 2007, Nattiez publie dans le numéro 9 des Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique consacré à la thématique du timbre, un article dont le titre révèle la pertinence de la question posée précédemment ainsi que celle de la problématicité du paramètre en question : « Le timbre est-il un paramètre secondaire ?» (Nattiez, 2007). Il remarque que « l'expansion planétaire des musiques pop et industrielles et le développement croissant des recherches musicologiques qui leur sont consacrées en rendent l'étude désormais indispensable » (Nattiez, 2007, p. 13). Et ajoute aussi que « son importance n'a pas échappé, également, à certains ethnomusicologues, à propos des cultures où la qualité propre du son est prise en considération et fait l'objet d'une théorisation spécifique » (id., p. 13). Mais la hiérarchisation des paramètres en primaires et secondaires semble avoir influencé le développement de l'analyse musicale durant un certain temps.

Dans la musicologie consacrée aux musiques algériennes, un questionnement sur l'importance du timbre apparut explicitement avec le musicologue algérien Mazzouzi (1995). Bien qu'il l'ait, prématurément à notre avis, qualifié d'aporétique, une première problématique a été soulevée par lui concernant une

[1] Publié en 1987 chez Christian Bourgois Éditeur.

typologie et une classification des timbres dans les musiques traditionnelles et populaires algériennes. Mais l'analyse du niveau neutre est déjà en soi problématique car le timbre est une donnée très complexe, et ne se laisse pas aussi facilement analyser comme les autres paramètres du son, et ne peut faire l'objet, de surcroît, d'une classification aisée. Cette problématique est vraisemblablement liée au fait que le timbre est un continuum dont la segmentation n'est pas de même nature que celle des autres paramètres.

Une deuxième problématique, à notre avis, est d'ordre méthodologique. Il nous semble, en effet, qu'il est difficile d'analyser séparément le niveau neutre et le niveau esthésique. Car l'analyse du niveau neutre du timbre passe inéluctablement par une analyse, ou du moins une appréhension de type esthésique. Sinon comment pourrions nous évaluer la pertinence des résultats d'une analyse d'un sonagramme sans faire une corrélation avec l'aspect perceptif-auditif correspondant ?

Les sonagrammes visualisent toute la richesse des timbres. Mais leur interprétation et analyse seraient incomplètes sans le support de la perception auditive. Ces deux sortes de problématiques convergent vers une conséquence d'ordre épistémologique selon laquelle les deux niveaux neutre et esthésique dans le cas d'une analyse du timbre sont interdépendants et inextricablement liés.

Hypothèse 2 : timbre(s) propre(s) au genre musical hérité d'al-Andalus

Ces deux problématiques et ces difficultés d'ordre méthodologique et épistémologique ne nous empêchent cependant pas de proposer une seconde hypothèse selon laquelle il existe une catégorie privilégiée de timbre propre aux musiques appartenant au genre musical algérien hérité d'Al-Andalus.

De même que le suggère Christian Poché dans un chapitre intitulé justement « le timbre » (Poché, 1994, p.32-33), il semble bien qu'il existe une catégorie privilégiée de timbre propre aux musiques du monde arabe, notamment la combinaison ou « conjonction cordes et percussion » (Poché, 1995, p. 99).

Hypothèse 3 : poïétique du timbre et évolution de l'ambiance/atmosphère musicale.

La troisième et dernière problématique est celle du niveau poïétique du timbre. Les particularités de celui-ci sont liées à l'évolution de l'instrumentarium et à celle des timbres correspondants : non seulement le timbre des instruments individuellement considérés, mais aussi le ou les timbres comme résultantes des diverses combinaisons instrumentales sont à prendre en considération.

Nous proposons donc une troisième hypothèse qui est la suivante : l'évolution de l'instrumentarium d'Al-Andalus et par conséquent du timbre est fonction de l'ambiance/atmosphère dans laquelle les instruments évoluent. Et inversement l'ambiance/atmosphère conditionne l'évolution du timbre.

Comme le suggère Christian Poché : « les mélanges de timbres ne s'effectuent plus de manière anarchique, comme cela a été le cas dans le passé, et comme les miniatures le montrent épisodiquement. Cela dénote une nette évolution dans la

conception instrumentale du timbre qui a définitivement séparé le « puissant de l'intime » (Poché, 1994, p. 33). Tout d'abord Poché fait allusion à l'iconographie musicale médiévale et surtout aux miniatures des *Cantigas de Santa Maria* attribuées au roi Alphonse le Sage (XIII^e^ siècle) et dont les enluminures des manuscrits reproduisent les instruments utilisés à l'époque et dont certains sont toujours en vigueur comme le *rbāb*. Il fait allusion aussi à une classification binaire ancienne en fonction de l'intensité sonore, classification qui remonterait à Al-Fārābī. En effet les instruments auraient été classés en deux catégories : celle des instruments « puissants » ou d'extérieur et qui se jouent généralement en plein air (comme les hautbois et les tambours par exemple). Et celle des instruments « faibles », d'intérieur ou comme les qualifie si bien Poché : instruments de l'intimité, c'est-à-dire ceux qui se jouent généralement dans des espaces clos à dimension réduite, petite ou moyenne : des pièces petites ; chambres ou des salons plus ou moins grands. C'est à cette deuxième catégorie (qui comprend notamment les instruments à cordes pincées et frottées) qu'appartiennent les instruments employés dans les musiques traditionnelles du Maghreb en général et de l'Algérie en particulier et notamment celles citadines. Cette catégorie implique, à son tour, l'existence d'une certaine catégorie d'auditoire, et par conséquent une certaine ambiance/atmosphère d'écoute : le genre musical hérité d'Al-Andalus aurait été crée vraisemblablement dans une ambiance intime et familiale, pour un auditoire restreint. Or, une diffusion de ce genre musical en dehors de l'ambiance originelle aurait impliqué une « migration » vers une ambiance différente, propre à un auditoire plus ample et nombreux. Ceci a certainement eu des conséquences directes ou indirectes sur le timbre, le mélange des timbres et la diversification stylistique du genre musical en question.

Conclusion

Du fait que chaque école stylistique emploie une certaine catégorie d'instruments spécifiques, il existe par conséquent un timbre propre à chacun des différents styles du genre musical algérien originaire d'Al-Andalus. Le timbre étant pris non seulement comme sonorité d'un instrument pris individuellement, mais aussi comme résultante d'un mélange de sonorités instrumentales.

Par ailleurs, il semble y avoir une relation entre l'instrumentarium d'une part et par conséquent les variations du timbre, et l'évolution de l'ambiance/atmosphère musicale que produisent le nombre et la nature des instruments qui forment les ensembles instrumentaux ainsi que l'effectif de l'auditoire d'autre part. Cette ambiance/atmosphère conditionnée par le timbre et conditionnant en retour celui-ci semble participer à la création du style musical et de son évolution.

Bibliographie

AL-BOUDALI, Safir, 1949, « La Musique Arabe en Algérie », *Documents Algériens*.

AL-MAHDÎ, Salah, 1999, *al- Mūsīqā al-'arabiyā fi masīratihā al-mutawāçilā* (La musique Arabe dans son parcours continu), Beyrouth, id.1, Ed. l'Orient Arabe.

EL-HESSAR, Salim, 2011, *de Grenade à Tlemcen*, dans le cadre de Tlemcen capitale de la culture islamique, ENAG, in : *eldjazaironline.net*, 26/05/2012.

GUETTAT, Mahmoud, 1980a, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Éditions Sindbad.

GUETTAT, Mahmoud, 1980b, *« al-Turāṯ al-Mūsīqī al-Djazayrī »* (le patrimoine Musical Algérien) », *Majallat al-Ḥayāt al-ṯaqāfiya* (Revue de la vie culturelle), n° 32, Tunis.

KERHUEL, Georges (Y.), 1957, « Chants et poèmes Berbères de l'Aurès », *Simoun (A.L.P.A.)*, 6e Année.

MAZZOUZI Bezza, 1995, « Aporie d'une typologie du timbre », in Nadir Marouf (sous la Dir.), *Le Chant Arabo-Andalou*, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 49-56.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1987, *Musicologie générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Editeur.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 2007, « Le timbre est-il un paramètre secondaire ? », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 9 n° 1-2, Québec, p. 13-24.

POCHE, Christian, 1994, *Musiques du Monde Arabe, Ecoute et découverte*, Paris, Institut du Monde Arabe.

POCHE, Christian, 1995, *La Musique Arabo-Andalouse*, Aix-en-Provence, Actes Sud.

ROUANET, Jules, 1905, « La Musique Arabe », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, in B.S.G.A., id 2860, n° 10.

SIRRÎ, Sid Ahmed, 2006, *Al-ṭarab al-andalusī majmū'at aš'ār wa-azdjāl mūsīqā al-Çan'a* (Le chant Andalou : recueil des poèmes de la musique *Çan'a*), Alger, ENAG.

YAFIL, N. E., 1904, *Majmū' al-aġānī wa-l-alhān min kalām al-Andalus* (l'ensemble des chants et des mélodies andalouses), Alger, Imprimerie Administration Gojosso.

RTMMAM n° 6 (2012)

Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...)

Nicolas ROYER-ARTUSO

Dans cet article, il est question du « phénomène hétérophonique ». Le but en est de montrer en quoi les analyses en général présentées dans la littérature musicologique et ethnomusicologique sont, sinon fautives, du moins peu éclairantes et restent à la surface des choses, sans questionner certains fondements qui, je pense, devraient être questionnés. Je présenterai ensuite ma propre *version* du phénomène, une approche du phénomène qui me semble beaucoup plus réaliste et qui me semble toucher aux fondements mêmes du phénomène. Ce qui ne veut pas dire que le but soit de remplacer les analyses existantes ; mais plutôt d'apporter une contribution qui complémenterait ces dernières, changerait un peu le cadre du débat et ferait prendre en quelque sorte quelques précautions aux chercheurs quand ils abordent le phénomène. Pour ce faire, je traduirai le débat en termes cognitifs, car les problèmes me semblent se situer précisément au niveau de la théorie cognitive (implicite en général) partagée par les chercheurs en question[1].

1. Le phénomène hétérophonique tel qu'il est vu généralement

Le phénomène hétérophonique n'a généralement pas été étudié directement : il devient sujet de discours musicologique et/ou ethnomusicologique quand des auteurs se rendent compte que les catégories propres à la description de la musique européenne ne rendent pas compte de certaines particularités propres à certaines

[1] Ma recherche porte depuis maintenant presque quinze ans sur les traditions musicales de l'aire géographique du *makam* (du Maroc à la Turquie actuelle) et plus spécifiquement sur la musique ottomane d'Istanbul. Quand je parle du phénomène hétérophonique, sauf indication contraire, c'est à ces musiques que je réfère, parce que c'est ce que je connais le mieux. J'espère par contre que cette réflexion sera transposable à d'autres traditions musicales. Le présent article ne se veut pas une critique des théories cognitives de l'hétérophonie, ni des théories cognitives relatives à la musique d'une façon générale. Je traduis le débat musicologique et ethnomusicologique relatif à l'hétérophonie en termes cognitifs pour les besoins de la cause, et ce, même si les termes employés peuvent référer à des modèles heuristiques quelque peu datés eu égard aux tendances actuelles des sciences cognitives.

traditions musicales non européennes (de même qu'à certaines expériences propres à la musique moderne) (Fessel, 2004, p. 150, Napier, 2006, p. 87). Son étude vient donc d'une lacune dans le répertoire conceptuel. D'où la nécessité d'un terme qui puisse référer à ces données inanalysables. Il semble alors que, tranquillement, un consensus se soit fait sur ses propriétés, et les chercheurs emploient maintenant le terme *hétérophonie* comme un terme compris de tous, ayant des propriétés plus ou moins bien définies sur lesquelles tous seraient d'accord. En général utilisé pour décrire des musiques non-européennes ou des musiques de type « populaire » (avec l'exception que représentent les recherches en musique contemporaine), le terme est utilisé dans les chapitres concernant la « texture » propre à certaines pratiques musicales consistant en l'interprétation de séquences musicales précomposées (voir un peu plus loin la notion de *même*). On trouve surtout des définitions du phénomène dans les ouvrages encyclopédiques et les dictionnaires de musique, et, en général, il ne s'agit que de quelques phrases qui donnent une idée générique du phénomène sans entrer dans les détails. Donc, un phénomène qui semble compris de tous, mais qui n'a pas reçu une attention spéciale au niveau conceptuel[2].

Donnons quelques exemples de définitions rencontrées qui proposent une idée exacte de ce que de nombreux auteurs entendent par *hétérophonie* :

"Most polyphonic music employs identical or similar material in each part. The statement applies, of course, to the three most common forms of polyphony: heterophony, parallel intervals, and imitation. Heterophony, the use of slightly modified versions of the same melody by two or more performers, is the simplest in some ways, because it can come about accidentally, e.g. a solo performer may vary his part slightly while singing essentially unison material with a group. [...] Probably most of the primitive examples of it we have were accidental phenomena. Rhythmic variation is very likely the commonest form. [...] Thus heterophony is not necessarily simple and accidental: it may be elaborate and detailed [...]" (Nettl, 1956, p. 80-81).

"When multiple instrumentalists and singers perform a melody together, there is a highly valued chance for individual expression. Each performer may execute the given melody in a manner unique to his or her specific instrumental idiom [...] the result of all these practices is a rich, multifaceted rendition of a single melody" (Marcus, 2006, p. 16-17).

"Heterophony is a style of music which uses no harmony or counterpoint: there is one line of melody only [...]. The key element is that several voices or instruments all perform the line, not in absolute unison, but with all the possibilities of deliberate or chance variation: individual phrasing, spontaneous ornament, independent rhythmic variation. The line is thus subtly blurred and varied even as we hear it [...] Heterophony occurs most frequently in orally-transmitted vocal traditions [...] Heterophony is not so much a technique as an indication of the importance, in many musical cultures, of the expressive and aesthetic quality of each

[2] On trouve chez Napier une réflexion critique et très originale sur la notion d'hétérophonie comme elle est employée généralement. Il aurait pu arriver très près de ce que j'avance ici, mais il est resté pourtant de l'autre côté de la ligne, son propos étant tout autre.

individual part, and of the personal, often improvised contribution to the musical whole as well as to the performance itself [...]" (McLeish, 1993, p. 344).

Ce que ces définitions[3] ont en commun est l'idée qu'une mélodie préexistante et connue est jouée simultanément de façons différentes par les musiciens. Les mécanismes causals expliquant ces différences sont en gros les suivants: 1) l'erreur tout simplement (si on exagère l'*accidentel* de Nettl et la « *chance variation »* de la dernière définition) ; 2) les différences qui sont propres à l'instrument utilisé par chaque musicien, chaque instrument ayant ses propriétés stylistiques et surtout 3) l'interprétation, l'ornementation, la part de liberté prise par le musicien face à la mélodie.

Il y a donc cette division ontologique entre l'idée de *même* et l'idée d'*autre* : une mélodie (le *même*) est donnée comme « cause première », cette mélodie partagée par les musiciens, mais que nous n'entendons pour ainsi dire jamais, cachée qu'elle est sous les différentes façons de la jouer (la *différence*). Cette idée de mélodie sous-jacente avec ses différents rendus que l'on observe est ce qui me servira de tremplin pour la suite, quand il s'agira de traduire en quelque sorte le débat en termes cognitifs. Mais auparavant, une petite parenthèse sur les tâches que se donnent les sciences cognitives.

Les sciences cognitives s'intéressent au fonctionnement de la pensée, et pour y arriver cherchent à découvrir tant ses composantes (son architecture : mémoire, perception, attention, logique, etc.) que les processus qui s'y déroulent (comment ces composantes stipulées interagissent). Comme nous n'avons pas accès directement à ce qui se passe, il faut induire ces mécanismes (c'est l'image bien connue de la *boite noire*). Comment savoir si nous donnons une description plausible ? Par la simulation : si avec le même *input* nous obtenons plus ou moins les mêmes résultats, nous avons une théorie que l'on peut dire *réaliste* de la chose. La pensée, dans cette optique fonctionne avec des représentations (symboliques). Il n'y a pas d'accès direct à la réalité, mais plutôt une représentation de la réalité, des représentations de ce qui s'y trouve : objets divers, catégories d'objets, relations entre les objets, etc.

Selon cette façon de voir les choses, ce n'est donc pas une mélodie que nous avons en mémoire, mais une *représentation* de cette mélodie. Celle-ci peut être encodée par exemple de manière auditive (Représentation auditive), de manière visuelle (les doigts sur l'instrument, une suite de mouvements : Représentation visuelle), de manière tactile : mon corps agit de telle et telle manière (Représentation tactile, proprioceptive) et ainsi de suite (il va sans dire que plusieurs types de représentations peuvent être utilisés simultanément). La partition est évidemment une autre forme de représentation, qui tombe alors dans le domaine public (une représentation d'une représentation (mentale), en quelque sorte). Quand nous

[3] Ces définitions ne concernent donc pas l'accompagnement instrumental des improvisations vocales, ni les répliques instrumentales collectives faites *in vivo* à des phrases vocales improvisées ou l'improvisation d'un chanteur soliste (notamment en tuilage) en alternance (ou simultanément) à des incises vocales répétées, dans différentes pratiques traditionnelles, notamment, celles du *Mashriq* (Lagrange, 1994, p. 98-99). Il s'agit d'un autre type d'hétérophonie (une hétérophonie de l'improvisation collective) qui reste à modéliser d'un point de vue cognitif. Il y aurait donc ici *une* mélodie précomposée partagée, et *différents* rendus, ou *variantes* de cette même mélodie. Voir aussi les notes 12 et 13.

jouons la mélodie, nous allons chercher ces représentations, ou plutôt les « activons », qui seront alors responsables du comportement observé (jouer effectivement la mélodie).

Si nous traduisons les définitions données plus haut en termes cognitifs, nous nous retrouvons avec un modèle[4] de ce type : Représentation (mélodie) → variante 1, variante 2, variante 3, etc. Entre la représentation et son rendu se trouvent une ou plusieurs étapes qui, nous l'avons vu, vont de l'erreur (problème de rendre une représentation profonde (en mémoire) à l'identique en surface), à la volonté et la liberté de l'interprète (on peut jouer sur certains paramètres de la représentation au moment de l'exécution) en passant par les propriétés stylistiques propres à chaque instrument (qu'on le veuille ou non, certaines particularités propres à chaque instrument viendront se glisser entre la représentation et le rendu).

Ce type d'analyse est ce que j'aime appeler la version *algorithmique* de l'hétérophonie. En effet, au moment de relier la représentation profonde à la représentation de surface, certains algorithmes sont postulés comme *mécanisme causal* expliquant les différences (les versions, les variantes) rencontrées : quelque chose est ajouté (ou retranché, c'est possible aussi) à l'*input* de départ. C'est ce que l'on trouve en général dans les théories en linguistique générative, par exemple (la linguistique étant depuis Chomsky une branche des sciences cognitives) : des représentations sous-jacentes et des représentations de surface, reliées par un ensemble de règles. Telle représentation abstraite en profondeur donnera telle représentation en surface, étant données les règles (algorithmes) postulées dans la théorie[5].

Deux exemples : 1) étant donnée une représentation phonologique profonde *cat*[6] et l'ajout du suffixe du pluriel en anglais (*s*), nous obtenons la forme *cats*. Si nous prenons par contre *dog* nous obtenons au pluriel la forme *dogz* : par le fait de la *coarticulation*, une règle (un *algorithme*) de l'anglais, le *s* prend la forme d'un *z* à cause du *g* de *dog* ; 2) dans l'étude des dialectes, la représentation est supposée la même pour 2 locuteurs natifs (2 *francophones*). Ce sera au niveau des règles que se situera la différence : *un petit chien* (Représentation profonde) donnera *un p'ti chien* (Représentation de surface) pour un francophone parisien, en supposant une règle qui *effacerait* le *e* pour permettre un rendu syllabique de *petit*, en style *allegro*. Par contre, pour un francophone du Québec, *petit* sera transformé en *ptsi* par une règle dite d'*affrication* : premièrement, en style *allegro*, le *e* disparaitra comme pour le Parisien, et en un second temps, un *s* apparaitra entre le *t* et le *i*, processus (*algorithme*) bien connu des linguistes travaillant sur le français du Québec. En effet, quand une représentation profonde comporte une séquence *ti profonde* (de

[4] Cette description réfère certes au discours sur la représentation tel qu'il était tenu dans les années 1980 (et qui est à présent probablement dépassé), mais elle fournit la traduction modélisée des définitions de l'hétérophonie qui sont critiquées dans cet article.

[5] Cette façon de présenter les choses ouvre la voie à deux débats : un à propos des représentations abstraites (« profondes »), et un à propos des règles postulées. C'est ce débat qui alimentera notre propos quand sera venu le temps de présenter une analyse différente de la situation ; voir par exemple Anderson, 1985, pour un bon compte-rendu de cette discussion. La méthode utilisée en phonologie sert ici d'analogie pour illustrer la méthodologie utilisée dans ce genre d'analyse. D'autres analogies auraient pu aussi être utilisées, par exemple l'idée de morphème, de sémantème, etc., qui représentent aussi des unités abstraites postulées en profondeur et qui ont en surface de multiples rendus différents, selon les contextes.

[6] J'emploierai un code notationnel mixte pour faciliter la lecture.

même que *tü, di et dü*)[7], le francophone du Québec ne peut s'empêcher de faire glisser un *s* entre les deux unités phonologiques quand il rend cela dans la *parole*.

Une fois que l'explication est en place, il reste à tester (*simuler*) les résultats obtenus. Le mécanisme causal Représentation profonde (mélodie)→ algorithme → Représentation de surface (*variante*) est en fait ce qu'il y a de plus facile à modéliser en utilisant l'ordinateur et les paradigmes de l'intelligence artificielle[8] : en mémoire à long terme, des représentations fixes ; dans le *software*, quelques algorithmes, et les résultats apparaissent d'eux-mêmes.

Dans le cas qui nous occupe, quand il s'agit de simuler les 3 mécanismes causaux stipulés : 1) l'erreur : les ordinateurs en font peu... Mais on peut très facilement reproduire le type d'erreurs qui survient, par exemple en utilisant des statistiques : combien d'erreurs veut-on par nombre de notes par mélodie, quels genres d'erreurs, etc. ; 2) l'effet de l'instrument : pas vraiment besoin de modéliser, puisque l'instrument est en lui-même un facteur de différences et 3) l'interprétation : le problème est au niveau de la créativité, problème que rencontrent de toute façon les sciences cognitives partout où elles mettent le nez. On peut pourtant l'expliquer plus ou moins comme ceci : transposition de compétences d'un registre à un autre, par des mécanismes analogiques, etc.[9].

Une fois les algorithmes qui permettent de générer une représentation de surface à partir d'une représentation profonde découverts, on donne cela à une machine et elle produira sans problème de l'hétérophonie à volonté (on prend les résultats et on fait jouer cela simultanément). Le seul problème est le suivant : nous avons une explication très simple des processus impliqués, mais au niveau empirique, la recherche sera longue et peut-être même infinie, puisqu'il s'agit de découvrir tous les algorithmes *possibles* relatifs à une mélodie donnée. Et s'il s'agit effectivement de créativité....

2. Une parenthèse

J'ouvrirai ici une longue parenthèse. Logiquement, il y a trois situations possibles quand on dit que des musiciens jouent de façons différentes une *même* mélodie : 1) erreur (le musicien n'a pas été en mesure de rendre de façon correcte la Représentation profonde qu'il possède de la mélodie, ou plutôt : il y a une différence entre l'intention visée et sa réalisation) ; 2) une *même* représentation est effectivement partagée par les musiciens, et certains processus sont appliqués à la mélodie qui génèrent de la différence (c'est ce que j'ai nommé : version *algorithmique*) et 3) les représentations stockées ne sont pas exactement les mêmes pour chaque musicien mais se ressemblent suffisamment pour qu'on les qualifie de *même mélodie*.

Dans tous les travaux où il est fait mention du phénomène hétérophonique, il est fait ou explicitement ou implicitement mention du caractère oral des traditions dans

[7] *ü* représente le *u* français comme dans uni, par exemple.

[8] Bien sûr, il s'agit d'un modèle de type *modulaire* ; le cas des modèles *distributionistes* est différent, et plus compliqué à critiquer, puisque ces modèles sont eux-mêmes des tentatives pour arriver à se débarrasser des problèmes rencontrés par les théories modulaires.

[9] Pour le problème de la créativité en sciences cognitives et en intelligence artificielle, je suggère d'aller voir le très précieux recueil de textes édité par Dartnall, 2002.

lesquelles se trouve décrit le phénomène. Si ce n'est pas explicitement mentionné, il s'agit de regarder le type de tradition musicale dont il est question (c'est-à-dire en général, d'aller voir les autres chapitres, ceux qui concernent par exemple l'enseignement de la tradition, la pédagogie employée, la relation maître-élève, etc.). Mais chose étrange, au moment d'analyser le phénomène hétérophonique en lui-même, ce caractère *oral* des traditions étudiées ne semble avoir aucune place dans le tableau d'ensemble, comme si le fait que l'hétérophonie se trouve justement apparaître dans les musiques de ce type de traditions n'était que le fruit du hasard.

Il est clair pour moi que les chercheurs concernés, pour passer par-dessus un point si important, sont victimes de ce qui a été décrit par beaucoup de chercheurs comme un biais issu des traditions écrites dans la description des cultures de tradition orale (Goody, 2000 et Linell, 2005, entre autres). En effet, les recherches faites sur les cultures de tradition orale le sont en général par des chercheurs qui proviennent de cultures où les systèmes d'écriture sont omniprésents. Ces systèmes d'écriture servent, même si c'est de façon inconsciente, de modèle de ce à quoi correspondrait une représentation (mentale) de quelque chose (métaphore de la mémoire comme texte). Ce type de métaphore produit des descriptions de la mémoire, de la parole, des rituels, etc., biaisées par une telle analogie. Dans une telle perspective, une représentation est fidèle, fixe, abstraite, unique, etc., tel un texte que l'on pourrait aller chercher quand on le veut dans une bibliothèque et qui passerait, si besoin, de photocopieuse en photocopieuse sans changer.

En partant d'une perspective de ce type, tout ce qui reste à expliquer alors, c'est la variation. Et celle-ci doit donc être expliquée par un apport humain, individuel, original, créatif. C'est à ce moment qu'apparaissent des notions comme le *commentaire*, la *paraphrase*, les *prononciations régionales*, les *dialectes*, etc. Dans ces deux derniers cas, les règles du groupe auquel nous appartenons sont apprises, mais les constantes du groupe linguistique plus vaste aussi, qui nous permettent de nous comprendre. Ces notions, c'est ce qu'il faut voir ici, supposent toutes une représentation fixe, sans erreur, et attribuent la variation aux règles qui interviendraient entre la représentation profonde et la représentation de surface.

Un texte imprimé serait une représentation fixe, abstraite, que l'on rendrait à l'oral par la parole, et les organes humains qui la génèrent. Certains algorithmes sont en mesure d'expliquer pourquoi tous ne prononcent pas le texte de la même manière : les différences dialectales (les règles de notre sous-groupe), individuelles, la volonté de se montrer comme appartenant à tel groupe social, en plus des variables situationnelles comme la fatigue, l'alcool, un peu trop de café, etc.

Le texte de musique, la partition, est la contrepartie musicale du texte écrit. Et nous retrouvons le même type d'analyses quant il s'agit d'expliquer la variation, le résultat des interprétations : divers algorithmes pour divers résultats obtenus...

3. L'hétérophonie autrement

Maintenant, quand on nous présente le phénomène hétérophonique comme un phénomène essentiellement présent dans les musiques de tradition orale, il faut se demander si les représentations stockées en mémoire correspondent vraiment à un

texte dans le sens que *texte* peut avoir quand il y a un système d'écriture qui fixe une représentation à laquelle on peut en tout temps se référer. Pourtant, il n'y a qu'à étudier un peu la littérature sur les traditions orales pour comprendre comment dans ce type de traditions, au moment de la transmission et surtout avec le facteur temporel, les connaissances (leurs représentations) se modifient (voir Rubin, 1995, par exemple).

Les sciences cognitives sont d'ailleurs de plus en plus en train de se tourner non plus du côté des algorithmes, mais du côté des représentations dans leur explication des phénomènes de variance. Au lieu d'expliquer le changement comportemental par un ajout de règles par exemple, on explique de plus en plus le phénomène comme se situant au niveau de l'encodage, puis de l'utilisation des traces, des représentations (Bybee, 2001).

Si l'on suppose que le musicien interprète effectivement une représentation en y ajoutant du sien, qu'il propose cette interprétation à son étudiant, et que celui-ci copie cette interprétation. Est-il réaliste de supposer que cet étudiant soit en mesure de faire la part entre ce qui est ajouté et ce qui est « originel » ? Est-il en mesure de voir la représentation sous-jacente du professeur qui transmet la mélodie ? Est-il en mesure de voir quels sont les algorithmes qui ont été appliqués à cette même mélodie, et à les effacer de manière à se construire une représentation qui soit la même que celle de son maître ? Il est très facile, d'autre part, de montrer que chez divers musiciens, les représentations ne sont pas (exactement) les mêmes : il n'y a qu'à regarder les nombreuses versions écrites (représentations de représentations comme nous avons vu plus haut) de la même pièce en musique ottomane, par exemple[10].

Je donnerai ici un exemple personnel, qui me semble illustrer exactement ce que j'avance ici. Je suis appelé pour enregistrer une pièce pour une publicité. Il s'agit d'une pièce très connue (*kürdihicazkar longa*) que tout musicien turc a entendue et jouée de nombreuses fois. Je dois enregistrer la pièce au *ud* puis ensuite au violon. Le troisième instrumentiste (je compte pour 2 grâce aux possibilités technologiques actuelles) est un joueur de *kanun*. Il est décidé que ce dernier enregistrera la pièce et que j'enregistrerai ensuite mes 2 pistes. La partition nous est donnée. Le joueur de *kanun* enregistre sa piste, et mon tour est venu d'enregistrer. La version enregistrée par le musicien n'est ni conforme à la partition (représentation 1) ni conforme à celle que j'ai en mémoire (représentation 2), mais conforme à la sienne (représentation 3). Il m'a fallu d'un coup « réapprendre dans les détails (?) » une pièce que j'ai jouée au moins une bonne centaine de fois...

Si le problème se situe effectivement au niveau du type d'analogie que l'on prend pour illustrer le phénomène, je pense qu'il y a ici un biais qui a fait prendre la notion de *notation* comme référence, et le reste du discours, partant d'une telle prémisse en est donc arrivé au type de conclusion que nous décrivons ici (l'hétérophonie comme phénomène *algorithmique*). L'analogie ne devrait donc pas prendre l'idée de *notation* comme modèle (l'idée de *texte*), dans le sens de ce que le

[10] Voir Wright (2007), par exemple et les nombreuses versions (une quinzaine !) du *Peshrev Nihavent* qu'il a trouvées. Behar (2012) nous confronte dans son appendice à des exemples encore plus extrêmes de variation. On se demande comment ces versions ont pu (et peuvent encore) être qualifiées de versions de la même mélodie.

compositeur ou l'écrivain transmet à des lecteurs qui en feraient ensuite ce qu'ils veulent (ou peut-être même : ce qu'ils peuvent). Il me semble qu'il faudrait plutôt prendre l'idée de *transcription* comme modèle pour notre analogie. Ce qui est reçu est effectivement stocké dans un format d'une certaine forme. Mais c'est d'un *input* dans le monde que l'on part, pas de quelque chose qui serait fixée une fois pour toute, et divers filtres cognitifs interviennent forcément. Il semble que l'on ait complètement inversé l'image de la réalité : que l'on est parti de l'idée de *composition* pour ensuite aller voir du côté du musicien. Alors que dans une tradition orale, pour le futur, ce qui compte, c'est la *réception*, c'est-à-dire l'apprenant.

Ce qui est stocké l'est en vertu des capacités mémorielles de l'individu qui mémorise, de ses connaissances préalables (plus on connait plus on analyse, plus l'*input* devient compréhensible et catégorisable, etc.), de qui lui joue la pièce (on peut très bien apprendre une pièce de quelqu'un qui ne la connaît pas extrêmement bien, mais qui camoufle le fait...), etc. Donnez une pièce jouée de façon hétérophonique à quelques musiciens et demandez-leur d'en faire une transcription. Vous verrez que les différentes partitions, transcriptions, divergeront dans les détails. Ensuite, et ceci est un tout autre travail, vient le rôle du sociologue dans l'étude du pouvoir qu'ont certains musiciens de faire accepter *leurs* versions en tant que compositions « originelles » (Behar, 2012 ; Royer-Artuso, en cours de publication).[11]

Ce qui suppose au bout du compte pas *une*, mais une infinité de représentations qui se ressemblent. Quand les musiciens viennent et se mettent à jouer, les diverses représentations (en plus des algorithmes qui y sont ajoutés) « adviennent » ensemble, avec tout ce qui dépasse, pourrait-on dire. Une théorie *réaliste* de l'hétérophonie, c'est cela : la troisième possibilité logique de notre schéma de tout à l'heure. Au lieu du schéma : Représentation → algorithme^{n} → variante^{n} en simultanée de Représentation → algorithme^{o} → variante^{o}, le schéma suivant : Représentation^{n} → variante^{n} en simultanée de Représentation^{o} → variante^{o}, etc.

En fait, le but de cet article est plus ou moins un appel à la précaution. Avant de parler d'*hétérophonie*, pour décrire la texture propre à une musique donnée, assurons-nous au moins au départ de savoir si les représentations en mémoire sont effectivement les mêmes pour tous les musiciens[12].

[11] Behar (2012) décrit très bien dans son livre les chaînes de transmission de la tradition, et les chaînes de musiciens et professeurs détenant le « pouvoir symbolique », et le pouvoir de légiférer sur les versions. Dans mon texte (en publication), je montre comment un État peut tout simplement décider de s'en prendre aux représentations et décider de les égaliser.

[12] Je pense qu'il faut ici faire une petite parenthèse et mentionner quelques exemples musicaux caractérisés comme hétérophoniques mais qui, il me semble, ne le sont pas si l'on prend les définitions de l'hétérophonie précitées et généralement admises. Dans les musiques du *Mashriq*, une part importante est laissée à l'improvisation. Les instrumentistes répondent en traduisant en écho le discours du chanteur (ses improvisations) avec leurs instruments, ou en formulant des incises ou motifs variables (Abou Mrad, 2011, p. 68-69). Je ne pense pas que c'est ce à quoi réfèrent les chercheurs précité quand ils parlent d'hétérophonie. Dès qu'il y a improvisation, on n'est plus dans le même contexte de performance, car les musiciens eux-mêmes ne savent pas à quoi s'attendre (ce n'est plus la *même* mélodie au départ, on ne part pas de la *même* représentation). Si l'on veut parler du type d'hétérophonie étudié dans cet article, dans le contexte des musiques du *Mashriq*, il faut plutôt aller voir du côté de ce qui se passe avec l'interprétation des formes précomposées vocales, comme le *muwashshah,* et/ou instrumentales, comme le *dūlāb* et les versions arabisées des compositions instrumentales ottomanes.

Nous disions plus tôt que la simulation était le moyen de savoir si une théorie se tient, si une théorie peut être considérée comme réaliste. Le test pour démontrer le réalisme de mon analyse est le suivant : donnez à des musiciens diverses versions de la même pièce mais notées par différents musiciens. Le résultat est extrêmement proche des enregistrements qui existaient avant qu'un système de notation soit utilisé comme il l'est aujourd'hui. Et le processus menant à ce résultat est très proche aussi de celui qui mène à l'acquisition de représentations dans une tradition musicale de type orale, chaque apprenant consultant un professeur, une ligne de transmission différente.

Ce qui ne veut pas dire que je ne donne aucun rôle à l'interprétation du musicien et à la liberté qu'il a de jouer avec la mélodie, de l'ornementer, etc. Nous le faisons tous. Mais cette façon *algorithmique* de jouer avec la mélodie est paradoxalement beaucoup plus évidente quand devant nous se trouve une partition. Chaque maître nous montre alors *sa* façon d'ornementer sur la représentation partagée, fixée sur le papier.[13]

Notre schéma final devient alors le suivant : Représentation^{n} → algorithme^{o} (facultatif) → variante^{p}, en simultanée de Représentation^{q} → algorithme^{r} (facultatif)→ variante^{s}, etc.

En guise de conclusion

Pour terminer, j'aimerai partir d'une question lancée par François Picard (2010) qui me semble très instructive dans le présent contexte :

« De l'enregistrement à l'archive. Que faire des musiques ?
les enregistrer
analyser les enregistrements
répertorier les enregistrements
garder les enregistrements
recopier les enregistrements
établir, préserver et diffuser les listes ou registres
diffuser les enregistrements par disque
diffuser les enregistrements par Internet
transcrire les enregistrements
diffuser les transcriptions
analyser les transcriptions
jouer les transcriptions
les enregistrer… »

[13] Je pense qu'une partie importante du problème hétérophonique se situe au niveau de la façon de concevoir le phénomène. Il semble que pour certains, le phénomène se situe en amont, c'est-à-dire comme ce que l'on a vu être un processus algorithmique, ce qui équivaut plus ou moins à une *technique*. Il semble en même temps que pour d'autres (et souvent aussi pour les mêmes), le phénomène se situe en aval, c'est-à-dire comme résultat, sans que les causes soient connues, ou jugées de quelque importance que ce soit. D'où l'ambigüité dans les présentations du phénomène. L'approche présentée ici combine en fait les 2 approches, puisque les résultats deviennent eux-mêmes source. La technique est fonction du processus d'apprentissage, qui produit certains résultats repris par les générations suivantes de musiciens. Il est clair aussi pour moi que depuis que le système d'écriture occidental est utilisé, nous voyons de moins en moins d'hétérophonie dans les performances.

En vérité, que faire des musiques ? Je pense que la question se pose non seulement pour le musicologue mais aussi pour chaque musicien ou aspirant musicien de quelque tradition que ce soit. Dans le contexte d'une tradition orale, la question devient plus pressante du fait du non accès à des technologies d'archivage. Le musicien et aspirant musicien est un chercheur aussi qui aspire à s'approprier une tradition, une connaissance.

De nombreux systèmes de notations furent développés un peu partout, mais ne connurent pas tous le même succès. Au moment où apparaissent les techniques d'enregistrement, la donne change dramatiquement : une tradition orale reçoit d'un coup un ancrage *historique* (il faut se souvenir que le concept d'histoire en tant que science, comme on l'entend en Occident, ne peut s'appliquer que relativement à des sociétés qui ont une technologie de la trace). La transcription, à partir de l'archive sonore, que ce soit formellement, sur papier, ou de façon métaphorique (trace mémorielle), en s'imprégnant par la répétition de ce qui se trouve sur le support, donne accès à une représentation stable d'un évènement musical. La notion de version *vraie* trouve alors un appui de l'ordre de la *preuve* grâce au recours matériel que constitue l'archive sonore. Après transcription, il ne reste qu'à interpréter ce qui est transcrit et le réenregistrer à l'identique (si possible). Notre musicien et aspirant musicien se sent alors en sécurité.

Au même moment, par contre, de nombreux enregistrements différents apparaissent, qui proposent d'autres versions de la *même* chose. Et c'est ici que le « moment hétérophonique » reprend ses droits...

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTMMAM n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) »*, p. 53-74.

ANDERSON, Stephen R., 1985, *Phonology in the Twentieth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.

BEHAR, Cem, 2012, *Aşk Olmayınca, Meşk Olmaz*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları.

BYBEE, Joan, 2001, *Phonology and Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press.

DARTNALL, Terry (Ed.), 2002, *Creativity, Cognition and Knowledge,* Westport and London, Praeger.

FESSEL, Pablo, 2010, « El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía », *Acta Musicologica*, LXXXII/1 (2010), p. 149-171.

GOODY, Jack, 2000, *The Power of the Written Tradition*, Washington and London, Smithsonian Institution Press.

LINELL, Per, 2005, *The Written Language Bias in Linguistics*, London and New York, Routledge.

MARCUS, Scott L., 2006, *Music in Egypt*, New York, Oxford University Press.

MCLEISH, Keith (Ed.), 1993, *Key Ideas in Human Thought*, London, Bloomsbury.

NAPIER, John, 2006, "A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation : The Notion of 'Heterophony' in North Indian Vocal Performance", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, Nº 1 (Jun. 2006), p. 85-108.

NETTL, Bruno, 1956, *Music in primitive culture,* Cambridge, Harvard University Press.

PICARD, François, 2010, « Greniers, Malles, Genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnel », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéens*, RTMMAM, nº 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 11-24.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, (en cours de publication), « Rousseau, la République, et l'Esthétique Musicale Turque », Littera Edebiyat yazıları, numéro consacré au colloque Rousseau, Istanbul.

RUBIN, David C., 1995, *Memory in Oral Traditions*, New York and Oxford, Oxford University Press.

WRIGHT, Owen, 2007, « Mais qui était 'le Compositeur du Péshrev dans le Mode Nihavend' ? », *Studii şi Cercetâri de Istoria Artei,* Academia Romana, Tomul 1 (45), 3-45.

Résumés (Abstracts)

Nicolas Meeùs, ***Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ?***

La sémiotique est la théorie de la signification. En d'autres termes, la musique n'est redevable d'une étude sémiotique qu'à la condition qu'elle signifie. La théorie de la double articulation d'André Martinet mène à considérer les unités de première articulation comme les éléments d'un lexique porteur de signification, mais les tentatives de constituer des lexiques musicaux sont en général peu convaincantes. Émile Benveniste explique cependant que le sens naît de l'intégration d'unités élémentaires dans des ensembles plus vastes. S'interroger sur la sémioticité des musiques modales, en particulier de la musique orientale amène aux réflexions que voici :

– Au niveau de seconde articulation, la musique orientale semble bien fondée sur des notes, qui en sont les éléments distinctifs, même si ces notes sont souvent de hauteur mouvante.

– Le niveau de première articulation est problématique, même si on définit la signifiance des unités comme « pertinence analytique ». Les unités « modalement pertinentes » décrites par Nidaa Abou Mrad offrent des perspectives intéressantes.

– En ce qui concerne l'intégration de ces unités dans des ensembles plus larges, il faudra construire une théorie de niveaux successifs, menant de la surface des œuvres, chargées d'ornementations, par plusieurs paliers jusqu'à la structure profonde qui s'apparente sans doute au mode lui-même.

Nicolas Meeùs, ***To What Extent are Modal Monodies Concerned with Semiotics?***

Semiotics is the theory of signification. In other words, music is concerned with semiotics only insofar as it signifies. André Martinet's theory of the double articulation leads to considering the units of first articulation as lexical elements carriers of meaning, but attempts at constituting musical lexicons often are unconvincing. However, Émile Benveniste explains that meaning emerges from the integration of elementary units within wider sets. Questioning the semioticity of modal musics, particularly of oriental music, leads to the following reflections:

– At the level of second articulation, oriental music appears to be based on the existence of notes that are its distinctive elements, even if these notes often are of movable pitch.

– The level of first articulation remains problematic, even if the significance of the units is defined as "analytic pertinence". The "modally pertinent" units described by Nidaa Abou Mrad offer interesting possibilities.

– For what concerns the integration of these units in wider sets, it will be necessary to build a theory of successive levels, leading from the works' surface, loaded with ornamentations, through successive stages until the deep structure, which may link to mode itself.

Jean Lambert, *Le* "quanto syllabique" *: métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen*

Longtemps chez les théoriciens de la musique arabe, la métrique poétique avait servi de modèle à l'analyse du rythme, notamment chez Avicenne. Puis ce modèle a été progressivement abandonné pour un outil mathématique plus performant, ou supposé tel. Or une archéologie des relations entre métrique poétique et rythmique musicale permet de redécouvrir dans les musiques contemporaines, notamment au Yémen, des formes où métrique et rythmique font appel à une même et unique structure globale que les spécialistes de poésie arabe ont appelé "quantitative" et que les musicologues ont appelé "bichrone". L'article explore ce continuum dans trois formes mesurées et non-mesurées dans la poésie chantée yéménite. Il est remarquable que dans le cas où ce rythme acquiert une forme cyclique, c'est le pied de base du mètre poétique *rajaz* qui sert de modèle à des cycles rythmiques pouvant se réaliser indifféremment sous deux formes, 7/8 ou 11/8. Ainsi apparaît l'importance de cette relation cognitive entre métrique et rythmique, que j'ai choisi d'appeler « *quanto* syllabique » pour la distinguer d'autres formes de convergence métrico-rythmique comme le « *giusto* syllabique » de Constantin Brailoiu dans la poésie chantée roumaine, ou d'autres dans le monde arabe.

Jean Lambert, *The* "Quanto Syllabic"*: Arabic Poetic Meter and Bichrone Rhythm in Yemen"*

For a long time, among the theoreticians of Arabian music, the poetic meter had been used as a model for the analysis of rhythm, for instance by Avicenna. Then, this model was progressively left for more performing mathematical tools. Nevertheless, an "archaeological" study of the relations between poetical meter and musical rhythm allowed us to discover in the Yemeni contemporary music some forms in which meter and rhythm use quite the same global structure which specialists of Arabian poetry called "quantitative" and which musicologists called "bichrone". The article explores these continuous relations in three forms of sung poetry in Yemen which are sometimes measured and sometime non-measured. It is noteworthy that, when these rhythms have a cyclic form, this is the basic foot of the *rajaz* meter which is used as the model for rhythmic cycles which can be indifferently realized as 7/8 or 11/8. Thus, appears the importance of this cognitive relation between meter and rhythm, which I chose to call "*quanto* syllabic", In order to distinguish it from other forms of metrico-rhythmic convergences like the "*giusto* syllabic" discovered by Constantin Brailoiu in the Romanian sung poetry, as well as others in the Arab culture.

Nidaa Abou Mrad, *La singularité stylistique de ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)*

Cet article propose une étude stylistique de l'œuvre interprétative traditionnelle du chanteur-improvisateur égyptien ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), axée sur l'analyse sémiotique modale. Cette méthode opère une nette distinction entre un procès signifiant intrasystémique, qui est lié aux lignes des indicateurs nucléaires modaux sous-jacents des phrases mélodiques, et un procès extrasystémique, intéressant les structures de surface de ce même phrasé et ses réarrangements rythmiques, réalisés en rapport avec l'interférence de schèmes stylistiques anthropologiques culturels. Il s'agit de montrer que la singularité stylistique de ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī au sein du legs discographique de la *Nahḍa* repose sur le choix anticonformiste, mais néanmoins hautement traditionnel, d'une syntaxe mélodique modale (lignage nucléaire) émancipée par rapport aux contraintes culturelles contextuelles, et minimaliste dans les moyens de sa mise en œuvre : déconstruction des formes conventionnelles et de leurs références stylistiques et rythmiques externes et renforcement du caractère suspensif des clausules mélodiques, inducteur de tension.

Nidaa Abou Mrad, *The Stylistic Singularity of ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912)*

This article proposes a stylistic study of the interpretative traditional work of the Egyptian singer-improviser ʻAbd al-Ḥayy Ḥilmī (1857-1912), focusing on modal semiotic analysis. It makes a clear distinction between an intrasystemic signifying process, which is linked to modal nuclear indicators lines underlying melodic phrases, and an extrasystemic process, related to surface structures of this phrasing and its rhythmic rearrangements, made in accordance with interference of stylistic cultural anthropological schemas. The aim is to show that the stylistic singularity of 'Abd al-Hayy Hilmi within the *Nahḍa* discography is based on the nonconformist choice, but still highly traditional, of a melodic modal syntax (nuclear lineage) emancipated from cultural contextual constraints and minimalist in the means of its implementation: deconstruction of conventional forms and of their stylistic and external rhythmic references, and strengthening the suspensive property of melodic *clausulae*. (Translated by Joyce AKL, Centre of Languages, Antonine University).

Nidaa Abou Mrad et Toufic Maatouk, *Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint*

Cet article propose une étude sémiotique de l'inférence des procès significatifs d'ordre théologique liturgique, liés aux notions opposées de rédemption résurrectionniste et de dolorisme crucial, dans l'élaboration *grammaticale modale* des chants maronites du Vendredi saint. La sémiotique modale opère une nette distinction entre le procès significatif intrasystémique, lié aux structures profondes que sont les lignes des indicateurs nucléaires des phrases mélodiques, d'une part, et, d'autre part, les procès significatifs extrasystémiques, intéressant les structures de surface de ce phrasé et ses réarrangements d'ordres rythmique et scalaire, ouverts à des interférences culturelles stylistiques. L'hypothèse que pose cet article est que

l'éthos rédemptioniste et résurrectionniste de la théologie liturgique traditionnelle patristique de l'Église maronite, représentée par les hymnes anciennes de langue syriaque, est compatible avec le procès sémiotique intrasystémique, tandis que les *stigmates* hétérodoxes du dolorisme populaire, représenté par les chants arabophones mis au point à la fin du XIX[e] siècle, intéressent la sémiotique extrasystémique et consistent en la bémolisation fluctuante de deux degrés d'une mélodie-type traditionnelle, induisant un éthos afflictif.

Nidaa Abou Mrad & Toufic Maatouk, *Modal Semiotics of Maronite Good Friday Chants*

This article proposes a semiotic study of significant theological liturgical processes inference, associated with opposing concepts of resurrectionist redemption and crucial dolorism, in the grammatical modal elaboration of Maronite Good Friday chants. The modal semiotics makes a clear distinction between the intrasystemic significant processes, related to deep structures, such as melodic phrases nuclear indicators lines, on the one hand, and, on the other hand, the extrasystemic significant processes, focusing on surface structures of this phrasing and its rhythmic and scalar rearrangements, open to cultural stylistic interferences. The hypothesis posed by this article is that the resurrectionist redemptionist ethos of the traditional patristic liturgical theology of the Maronite Church, represented by the ancient Syriac hymns, is compatible with the semiotic intrasystemic process, while heterodox stigma of popular dolorism, represented by arabophone chants developed in the late nineteenth century, focus on extrasystemic semiotics and consist of fluctuating descending alteration of two notes in a traditional melody, which induces an afflictive ethos. (Translated by Joyce AKL, Centre of Languages, Antonine University).

Bouchra Béchéalany, *La perception des unités sémiotiques modales chez des enfants libanais de 8 à 12 ans*

Cet article explore la perception auditive qu'ont les enfants des données sémiotiques modales que sont les unités formulaires, les unités distinctives (hauteurs dissociées en fonction de leur appartenance à des noyaux modaux) et les lignes nucléaires modales sous-jacentes. L'analyse des résultats d'une enquête de terrain, réalisée en 2011, auprès de 160 enfants libanais âgés de 8 à 12 ans, permet de vérifier l'existence de compétences cognitives en termes (1) de perception de l'identité structurale profonde d'énoncés musicaux monodiques modaux différents par leur habillage de surface, (2) de reconnaissance du changement de finale en tant que donnée pertinente, (3) d'appréciation des lignes grammaticales modales profondes.

Bouchra Béchéalany, *The Perception of Modal Semiotic Units amongst Lebanese Children: 8 to 12 Years Old*

This article explores the auditory perception that children have through modal semiotic data that are the formulary and distinctive units (pitches separated according to their membership of modal nucleus) and the underlying modal nuclear

lines. The analysis of results of a field survey conducted in 2011, amongst 160 Lebanese children aged 8 to 12 years old, allows to verify the existence of cognitive skills in terms of (1) perception of the deep structural identity of different monodic modal musical statements by their covering surface, (2) recognition of the final (pitch) change as a relevant data, (3) assessment of deep grammatical modal lines. (Translated by Joyce AKL, Centre of Languages, Antonine University).

Nadjib Chichoune et Fethi Salah, *Pour une sémiotique du timbre dans la caractérisation des styles algériens de la musique héritée d'Al-Andalus : proposition d'hypothèses*

Cet article a pour principal objectif la proposition de quelques hypothèses dans le but de fonder une sémiotique du timbre dans la musique algérienne héritée d'Al-Andalus et en particulier dans les trois styles qui sont : le *Mālūf*, la *Çan'a* et le *Ġarnāṭī*. Par timbre est désignée non seulement la « couleur » des sons produits par un instrument, mais aussi tout un ensemble de paramètres et d'attributs subjectifs, socio-culturellement modelés, qui incluent la couleur globale et résultante d'un ensemble instrumental, la tenue et la technique de jeu de certains instruments considérées comme « marqueurs stylistiques », l'hétérophonie ainsi que l'ambiance ou l'atmosphère dans laquelle est interprété ce genre musical.

Nadjib Chichoune & Fethi Salah, *For a Semiotics of the Timbre in the Characterization of Algerian Styles of the Music Inherited from Al-Andalus: Proposal of Hypotheses*

This article has as main objective the proposal of some hypotheses in order to found a semiotics of the timbre in the Algerian music inherited from Al-Andalus, particularly in the three styles which are: the *Mālūf*, the *Çan'a* and the *Ġarnāṭī*. By timbre not only is meant the "color" of the sounds produced by an instrument, but also a set of parameters and subjective attributes, socio-culturally modeled, which include the total and resulting color from an instrumental ensemble, the behavior and the technique of playing some instruments regarded as "stylistic markers", heterophony as well as the environment or the atmosphere in which this musical genre is interpreted.

Nicolas Royer-Artuso, *Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...)*

Ce texte propose de questionner la façon dont les musicologues emploient le concept d'*hétérophonie*. Après une brève présentation de ce que ces derniers entendent par hétérophonie, le débat est traduit dans le langage des sciences cognitives. Avant de présenter une analyse différente du phénomène hétérophonique (une analyse dite *réaliste*), il est question de quelques biais partagés par les chercheurs quand ils proposent leurs modèles du phénomène en question (la théorie cognitive implicite qui sous-tend leur discours), biais qui, en tant que prémisses, ne peuvent que faire aboutir aux types de conclusions qu'ils proposent.

Nicolas Royer-Artuso, *A Realistic Approach of the Heterophonic Phenomenon*

This article is an attempt to criticize the way musicologists generally use the concept of *heterophony*. After a brief presentation of the way they understand the concept, this debate is translated in the language of the cognitive sciences. Before presenting an alternative analysis of the heterophonic phenomenon, (a *realistic* approach), a large part of the text is devoted to some biases shared by the scholars when they propose their models of the phenomenon (the implicit cognitive theory underlying their discourse), biases that, as premises, do not lead to other possible conclusions than the one we find in the literature.

Normes de soumission des articles

1. Soumission des articles

Les articles soumis à la publication dans la Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen doivent être envoyés sous forme électronique et format « .doc » (Word pour Windows version 2003) au directeur de la publication RTMMAM, à l'adresse électronique suivante : directeur.ism@upa.edu.lb.

Langues acceptées pour la publication : français et anglais.

Les articles, sauf accord préalable avec la direction de la revue, doivent impérativement répondre aux normes définies ci-après.

2. Normes relatives au texte

Les articles (sauf en cas d'accord de la rédaction) ne doivent pas dépasser un total de 35000 signes (espaces compris), illustrations et exemples compris.

Le texte sera subdivisé en parties précédées de brefs intertitres, sans dépasser trois niveaux d'intertitres et sans numérotation automatique.

Il sera accompagné d'un résumé en français et en anglais, d'une dizaine de lignes chacun.

Le nom de l'auteur sera accompagné d'une note infrapaginale indiquant très brièvement ses titres et qualités.

3. Exemples musicaux, graphiques, encadrés, tableaux

Les exemples musicaux, graphiques, encadrés et tableaux seront numérotés et présentés de préférence sous format informatique TIF ou JPG en nuances de gris (8 bits), avec une résolution d'au moins 300 ppp (prière de ne pas utiliser les « dessins » dans Word).

Le texte de l'article comportera des renvois à ces exemples et illustrations, numérotés avec une légende après ou avant le paragraphe dans lequel ils sont mentionnés (Exemple 1, Légende), sans numérotation automatique.

Les citations d'oeuvres protégées doivent être accompagnées d'une autorisation de reproduction que l'auteur se chargera d'obtenir au préalable.

4. Références bibliographiques

Chaque article fournira les références bibliographiques précises des ouvrages cités sous forme d'une liste bibliographique suivant le texte. Les références à l'intérieur du texte sont fournies sous forme abrégée entre parenthèses, en mentionnant le

patronyme de l'auteur, suivi de la date de parution et de la (des) page(s) ; exemple (Auteur, 2001, p. xx-yz).

Les références complètes, rangées par classement alphabétique ascendant, et dates successives pour chaque auteur, répondront aux normes suivantes :

Bibliographie

Livres : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), *Titre*, précisions complémentaires éventuelles figurant sur la page de titre (par exemple concernant la préface, la traduction, etc.), lieu, éditeur, collection [renseignements complémentaires éventuels].

Articles : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de la revue* et numéro, tomaison si nécessaire (date), lieu, éditeur, pages (exemple : « p. xx-yz ») [renseignements complémentaires éventuels].

Chapitres dans un ouvrage collectif : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de l'ouvrage collectif*, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. »), lieu, éditeur, pages [renseignements complémentaires éventuels].

Anonymes, ouvrages collectifs intégraux ou actes de colloques : *Titre*, date, lieu, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. ») [renseignements complémentaires éventuel].

Exemple de réédition :

Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya. 1350 H – 1932 M [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

Discographie

NOM, Prénom(s) (auteur, compositeur ou « improvisateur-interprète »), date et classement (a, b, c, ...), « Œuvre », titre du morceau si disponible, plage n° in « Titre de l'ouvrage », lieu, éditeur, « Nom de la collection », n° d'éditeur (référence commerciale), interprète (si autre que compositeur, l'interprète-improvisateur par exemple, étant assimilé au compositeur), instrument, interprète, année d'enregistrement, support, éditeur (publications), année de publication, durée [renseignements complémentaires éventuels]

Documentation électronique

Page web : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, consulté le [date de consultation : jour/mois/année].

Titres téléchargés : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, téléchargé le [date de téléchargement : jour/mois/année].

S'il y a lieu, les partitions, les manuscrits et autres archives seront regroupés dans une partie séparée de la bibliographie.

5. Autres conventions

Notation solfégique littérale : en italiques, avec des altérations éventuelles en indice supérieur et numéro d'octave en indice inférieur ; exemple « $sol^{\#}{}_{2}$ » pour « note sol dièse de l'octave numéro 2 ».

Apostrophes : « l'apostrophe » et non « l'apostrophe ».

Ne pas mettre les noms propres en majuscules (sauf la première).

Éviter les caractères gras, les soulignés, etc. : utiliser seulement les caractères romains (normaux) et italiques

Italiques :

- obligatoires : pour les mots non français ou anglais (selon la langue de l'article) ainsi que pour les abréviations latines référentielles (cf., id., ibid., etc.), à moins qu'ils ne soient totalement intégrés dans le texte ou dans la langue,
- pour tous les mots que l'on veut faire ressortir,
- les citations ne doivent pas être en italiques, les guillemets suffisent.

Guillemets :

- utiliser les guillemets dits « typographiques »,
- guillemets dans les guillemets : utiliser les guillemets dits anglo-saxons. Exemple : « "guillemets" dans les "guillemets" »,
- mettre la ponctuation après les guillemets.

Mettre des **espaces insécables** avant : le point d'exclamation, le point d'interrogation, le point-virgule, les deux points, les appels de notes de bas de page (espace insécable fine, ou en indice supérieur – voir ci-dessous), après l'ouverture et avant la fermeture des guillemets typographiques.

Les **majuscules** doivent être accentuées. Exemple : « À propos de la musique du … ».

Appels de note :

- les automatiser en numérotation continue sur tout le texte, et en bas de chaque page,
- les mettre avant la ponctuation et après la fermeture d'un guillemet (exemple : « exemple ».).

Si vous utilisez des polices non latines, nous l'indiquer lors de l'envoi du texte.